Opere di DOMENICO OLIVA

Poesie (2.ª ediz.) — Chiesa e Guindani 1889 — [esaurita].

Il Ritorno — Chiesa-Omodei-Guindani 1896 — [esaurita].

Robespierre — Galli-Omodei — 1897.

Note letterarie — Casa Ed. Brigola di G. Marco — [esaurita].

Il Pane Altrui dramma di Ivan Turgueneff — Traduzione, con uno studio intorno all'autore e all'opera — Chiesa e Guindani.

Il Teatro in Italia nel 1909 — Ed. Quintieri — Milano.

Di prossima pubblicazione

Note d'uno spettatore — Bologna — Zanichelli.
Lettere da Parigi — **Maggio 1911.**

DOMENICO OLIVA

Il Teatro in Italia nel 1909

MILANO
Dott. RICCARDO QUINTIERI — Editore
Corso Vittorio Em., 26

STABILIMENTO TIPOGRAFICO E. M. FLORITTA,
Milano - Ottobre - 1911

A

GIULIO DE FRENZI E GUIDO RUBERTI

CARISSIMI AMICI,

Dedico queste mie pagine a voi, che mi foste compagni nelle fatiche di cronista di teatro durante l'anno 1909, *come mi siete tuttora fortunatamente e per me e pei lettori del* Giornale d'Italia. *Vogliate accogliere la mia offerta come prova d'amicizia e di gratitudine: la nostra amicizia è antica ormai, benchè voi siate giovani e io sia sull'invecchiare, sebbene non tanto quanto vanno dicendo i maligni; è antica, chè da non pochi anni lavoriamo assieme e concordi, ed è buona e salda, e non teme tempo e vicende: ed è caso non frequente, essendo alla pianta dell'amicizia il suolo della letteratura ingratissimo. La mia riconoscenza per voi è assai viva, chè senza l'assidua opera vostra, io non riuscirei a tollerare il compito mio, gravoso troppo per le mie forze. Vero è che privo dei vostri scritti questo volume pare ed è monco, ma se non li ho aggiunti ai miei mi vorrete perdonare; i miei di*

fronte ai vostri, così arguti e freschi, scapiterebbero, ed è cosa questa di cui il mio piccolo amor proprio ha temuto giustamente.

La cooperazione di cui mi onorate mi è preziosa, non solamente pel cuore che vi ponete, ma anche per le virtù vostre d'ingegno e di sapere e pel tatto e pel garbo con cui vi fate a trattare del bene e del male che si trovano nelle cose delle quali dobbiamo dare ragione ai nostri lettori. Quindi oggi voglio manifestarvi, oltre all'affetto e alla riconoscenza, quanto io abbia in pregio quella valentìa di scrittori, per cui già siete universalmente e meritamente stimati e anche abbastanza temuti. E inoltre desidero qui sia il nome vostro, perchè voi siete forse i soli, senza dubbio i migliori testimonî dei miei travagli, e conoscete più che ogni altra persona al mondo i troppi fastidi e le fatiche uggiosissime a cui mi condanna la mia professione, giorno per giorno. La quale non consiste soltanto nello studiare e nello scrivere, sempre, senza riposo, dì e notte: consiste sopra tutto nel sopportare e nell'amministrare le infinite brighe, le morbose speranze e i crucci e i difetti e le vanità inevitabili e incommensurabili di questo vastissimo mondo di drammaturghi grandi e piccoli, noti e ignoti, che sono o che non sono e non saranno mai, di comici e di comiche, di editori e di colleghi, immensa gabbia di matti, non di rado pericolosi per sè e per gli altri, immensa clinica di malattie mentali in cui il nostro cattivo genio ha voluto fossimo psichiatri. Ma siamo bizzarri medici noi altri, che di due cose possiamo vantarci e a fronte alta: di non aver cioè ammazzato e di non aver guarito nessuno. Dopo le nostre cure i nostri malati ci si

ripresentano, niente affatto riconoscenti, vivi e malati come prima, degni d'invidia d'altronde, almeno i drammaturghi e i comici, terminando quest'ultimi col non distinguere più il loro mondo fittizio dal mondo reale e credendo la vita vera non diversa da quella immaginaria del teatro, felici quindi, perchè che cosa sia l'esistenza simulata della scena su per giù sappiamo tutti, mentre che sia l'altra, quella che dovrebbe essere vera, non ostante l'accanito lavoro in cui i filosofi durano da tanti secoli, nessuno sa in modo certo e tranquillo: quanto ai drammaturghi, sono essi pure felici. Non contesto che hanno qualche dispiacere: le prime rappresentazioni che non vanno bene, i morsi degli avversarî e quelli degli amici, più dolorosi ancora e più frequenti, i buoni successi dei loro compagni d'arte e le lodi che a questi si concedono dai critici: ma, in compenso, vivono sperando, e la loro speranza ha nome gloria, ha nome immortalità, vivono in una lieta vigilia: « Domani, sarà il grande giorno, in cui io mi presenterò agli uomini come successore di Guglielmo Shakespeare, come erede del Molière e del Goldoni. » Questo giorno non ispunta mai: non importa: meglio così anzi: la vigilia si perpetua, il sabato si prolunga indefinitamente con tutta la dolcezza delle sue illusioni, con tutte le blandizie d'un'aspettazione a cui concorrono in egual misura il certo e l'incerto, il sicuro e il vago, la realtà e il sogno. Scriveva il Merimée a una donna che non apparteneva alla famiglia delle sue incognite: « C'era una volta un pazzo che credeva possedere la regina dei Cinesi (non ignorate ch'è la più bella principessa del mondo) chiusa in una bottiglia. Era felicissimo di pos-

sederla e si dava molto da fare perchè questa bottiglia e il suo contenuto non avessero a lamentarsi di lui. Un giorno ruppe la bottiglia, e poichè non è dato trovare due volte una principessa cinese, da pazzo ch'egli era diventò idiota ». Ebbene i drammaturghi rassomigliano a quel pazzo del Mérimée: la principessa cinese che posseggono chiusa in una bottiglia è il loro capolavoro: ma non rompono la bottiglia: così restano pazzi e non diventano idioti, o almeno non diventano idioti del tutto.

Speranze! Speranze! L'anno di cui discorro in questo libro, il 1909 fu pel nostro teatro anno di grandi speranze. Per queste l'ho scelto, non potendo pubblicare tutte le dieci annate delle mie fatiche di cronista, giacchè si afferma che a una pubblicazione di tal genere non sarebbero propizi il tempo, e il paese. Dovendo scegliere, mi sono attenuto a un'annata vicina, di cui la memoria non si è spenta, e i cui effetti si protendono ancora nei giorni fuggitivi che stiamo vivendo, e a un'annata buona, la quale mi pareva dovesse preferirsi alle non buone o alle meno buone. Occorre fare quanto è in noi per non immalinconire i lettori: se non altro si tratti un argomento non malinconico, e si parli d'avvenire, non d'un avvenire chimerico, ma d'un avvenire possibile. Cogli elementi raccolti nell'anno 1909 potrebbe anche crearsi un teatro, vivace e vario, nuovo o rinnovato: si fecero tragedie (mi perdonino i lettori se parlerò troppo di Fedra *o di* Fedre, *ma era l'argomento della giornata, e di questa debbo riprodurne l'indole e il colore, e Dio, ch'è grande, saprà perchè quella favolosa noverca ridiventò di moda proprio nell'anno 1909), si fecero tragicomme-*

die e drammi borghesi, e drammi storici, e commedie, e farse, e parodie: sorse un poeta drammatico, Sem Benelli, accolto come datore di buona novella e portato alle stelle anche da coloro che poi lo dovevano bestemmiare, e che allora per lui piangevano di gioia: vero è che a quelle lagrime contribuivano i vini dei banchetti trionfali: ma della loro sincerità, parlo delle lagrime e non dei vini, avemmo molta ragione di dubitare: furoreggiò un grandioso spettacolo aristofanesco di Renato Simoni: di Salvatore di Giacomo si acclamò il Mese Mariano *e* l'Assunta Spina. *Che più! Il teatro nostro fronteggiava vittoriosamente lo straniero importato fra noi per una consuetudine, non dirò servile, ma di una larghezza ospitale, che io pensai sempre varcasse i confini della cortesia e della liberalità: tuttavia fra gli stranieri apparvero ingegni originali e simpatici, che meritavano essere conosciuti e discussi, l'inglese Shaw e gli spagnuoli fratelli Alvarez Quintero, più pensatore che poeta il primo, più poeti che pensatori i secondi. Amo i pensatori, quando pensano veramente, il che non accade spesso, adoro i poeti quando sono veri poeti, e anche questi sono rari, non dirò come le mosche bianche, perchè di queste mosche non ne ho mai vedute, ma insomma sono rari assai.*

Fu dunque un anno fervido e operoso il 1909: troppo fervido, troppo operoso, non parlo per le mie fatiche personali, perchè, e tale è il beneficio singolare delle cose passate, a petto delle mie fatiche odierne, quelle di due anni or sono mi sembrano uno scherzo: dico che fu troppo fervido e troppo operoso perchè ha alimentato una folla enorme di desiderî e ha scaldato una quantità

spaventevole di teste. Tutti gl'italiani si credettero Sem Benelli e plaudendo lui plaudivano sè stessi e deliravano per la fulgida vittoria di quell'altra Cena delle Beffe *che meditavano scrivere e che quasi tutti, ahimè, scrissero, e, ahimè, quasi tutti in versi endecasillabi.*

Il Fourier, ch'era un grande e sereno e imperturbabile spirito umanitario, prometteva a tutti gli uomini una coda pel giorno in cui avessero cessato d'odiarsi, in cui si fossero adattati a lavorare pacificamente in quei Falansteri, che dovrebbero essere l'ideale di Giovanni Giolitti, se quest'uomo avesse un ideale, del che, scusate il mio scetticismo, oso dubitare, e s'egli sapesse chi sia stato e che abbia immaginato il Fourier, del che pure dubito: il Giolitti è così indotto, e pertanto così fortunato! Guai agli studiosi, vae victis! *Pel momento invece d'una coda, gli uomini hanno appiccicata un'opera drammatica, o da ridere, o da piangere: Sem Benelli è stato involontariamente il Fourier di costoro. Quando entro in una sala di teatro, vi giuro che non altero punto la verità, io non vedo che autori e autrici: almeno sono di questa razza i frequentatori e le frequentatrici abituali degli spettacoli. Qui poi non mi sbaglio assolutamente: da molti anni frequento i teatri per necessità di ufficio, e, sempre per necessità di ufficio, osservo e studio il pubblico: naturalmente osservo e studio più degli altri spettatori quelli che non mancano mai alle prime rappresentazioni: ebbene questi sono tutti autori, tutti dal primo all'ultimo: a poco, a poco, tutti, dal primo all'ultimo ci cascano: a poco, a poco me li vedo ronzare d'intorno, farsi sempre più vicini, e una bella o una brutta sera, mi si presentano, o*

mi si fanno presentare, se non ho l'alto onore di conoscerli di persona, e: « Sa — dicono — avrei una commedia un dramma, una tragedia... » Tutti ci cascano o ci cascheranno, e aspetto pazientemente al varco coloro che non ci sono ancora cascati: tutti ci cascano: spiriti forti, spiriti caustici, uomini superiori, uomini politici, uomini di Stato, giornalisti, avvocati, medici, banchieri, sacerdoti: questi ultimi non vanno a teatro, se non travestiti, e ben bene confusi nella folla, ma anche se non ci vanno, si sfogano ugualmente, drammatizzando le loro fantasime, non sempre caste e pie. E le autrici! Anch'esse innumerevoli come le stelle del cielo e i granelli di sabbia della riva marina, spose fedeli e infedeli, vergini intatte o quasi, e cortigiane, femministe o anti-femministe, letterate o illetterate, tutte turbano la pace domestica o la quiete dei loro mariti o dei loro amanti con questo tormento del dramma da rappresentare, e raddoppiano e triplicano e quadruplicano la loro naturale civetteria e le oneste si dannerebbero e le disoneste farebbero peggio o meglio di quello che non fanno di consueto, pur di giuocare a quella lotteria che si chiama teatro.

Il male c'è sempre stato: si tratta di malattia endemica: dicono che noi italiani non abbiamo mai avuto teatro; lasciamo andare! Ne abbiamo avuto e ne abbiamo troppo. Teatri di musica, teatri di prosa, teatri in lingua, teatri in dialetto, teatri nei collegi, teatri nei conventi, teatri in palazzi principeschi, in case borghesi, nei giardini, notturni, diurni, vespertini, nelle piazze, nei villaggi, nelle stalle, teatri di comici vaganti, teatri di dilettanti villerecci, in pianura, in montagna, d'estate, d'inverno, non abbiamo avuto

altro in Italia dal Cinquecento a questa parte. Nessun popolo ebbe come il nostro per quest'arte una passione così indomita, così morbosa, così universale, così perenne così ostinata. Non l'antica Grecia, non la Francia, non la Spagna: studiate: troverete altrove ed in altri tempi legioni d'autori, vi affaticherete a numerare le cifre paradossali a cui si levano, per esempio, le opere di un Lopez de Vega o d'un Calderon, vi troverete per quanto si riferisce all'età elisabettiana in Inghilterra di fronte a un mondo, vi spaventerete pensando a tutto quanto si è perduto nel volgere dei secoli. Ma tutto questo è niente al cospetto di quanto si è fatto e si fa in Italia. Sì, al cospetto della nostra sbalorditiva arte drammatica, i teatri, dell'età passate e dei paesi stranieri sono il deserto e la loro non è che vasta solitudine silenziosa. E la cosa è diventata formidabile dopo il 1909: prima eravamo nell'enorme, ma nel verosimile: da tre anni a questa parte siamo nell'inverosimile, nel fantastico, nell'assurdo: prima gli autori drammatici si contavano a migliaia, oggi a milioni: nè Serse, nè Tamerlano condussero al cimento e alla conquista orde siffatte, nè le irruzioni dei barbari nell'Impero possono paragonarsi ragionevolmente a questo diluvio di uomini, di donne, di cose.

Se le faccende così continueranno si ammazzerà, non per difetto di certo, ma per eccesso il teatro, e se non io, i cronisti che mi continueranno, potranno godere ozî fatti dalla pletora distruggitrice. Non ci sarà più teatro, perchè non ci saranno più spettatori. Lo spettatore è un individuo che va a teatro per divertirsi: v'hanno molte specie di divertimento; v'ha il divertimento stupido

e lo spiritoso, il tranquillo e bonario, lo stuzzicante, l'eccitante, il perverso, v'ha il divertimento risibile, e il lagrimevole, v'ha l'intellettivo e v'ha il bestiale: v'ha chi si reca a teatro per poter dire: c'ero anch'io, come disse un tale ai funerali di Giosuè Carducci, v'ha chi accorre per cercarvi un amico, un'amica, per dare una stoccata, o per fare una raccomandazione, e vi cerca clienti la cortigiana, e portafogli il ladro, ed elettori il candidato, e deputati della maggioranza il ministro. Prima che si abolisse l'arresto personale per debiti, i debitori minacciati affollavano la sala, chè di sera le ordinanze di arresto non si potevano eseguire, e così quei poveri diavoli si godevano qualche ora di libertà, sfoggiando guanti color paglia e cravatte più opportune di quelle che gli strozzini volevano porre loro attorno al collo. Tutto questo era un pubblico: una folla di autori e di autrici non è un pubblico: costoro non si divertono: costoro soffrono invece, si tormentano, spasimano, e se pure dannano la commedia del loro collega alle gemonie, la gioia che provano è così selvaggia ed arrabbiata che si traduce anch'essa in un sofferenza e toglie il sonno e l'appetito. Altro è lo spettatore indifferente che fischia, altro è l'autore che si scaglia contro un collega: il primo esercita quel famoso diritto di cui canta il Boileau, il secondo invece una rappresaglia da pellerossa o da ottentoto, da quegli animali insomma che vanno scomparendo: osservate il primo: la sua letizia è serena, è l'individuo che non riuscendo a divertirsi per quello che accade sulla scena, si diverte mormorando, modulando sibili, gridando, facendo o credendo fare lo spiritoso: è una persona inoffensiva e

se s'imbattesse con l'autore gli getterebbe le braccia al collo, e gli direbbe: « Bè, non ne parliamo più, andiamo al caffè assieme, e pago io ». Osservate l'altro: ha il viso triste, terreo, indignato, esasperato, ha gli occhi iniettati di sangue e pare gli vengano fuori dall'orbita: ride, ma il suo riso dev'essere quello dell'omicida quando compie la sua opera di sangue: parla, ma le sue parole gli escono a scatti, disordinate, impulsive, sono aforismi d'arte male appresi, ricordi di letture mal digerite, frammisti a bestemmie e a turpiloqui: è insolente, è rissoso, accattabrighe, è tanto invasato che, benchè codardo per natura, farebbe a pugni e sfiderebbe qualcuno a duello, salvo a chieder umilmente scusa il giorno dopo. Narrava il Donnay di due autori che s'incontravano nel corridoio di un teatro la sera del fiasco d'un loro collega, stringendosi la mano con feroce espansione e gridando all'unisono: Enfin ça y est! *E diceva che quei due erano due felici. Niene affatto: erano due infelici: forse per eccesso di felicità, anzi appunto per questo. Ma v'hanno gioie che uccidono:* la joie fait peur, *diceva quella tale. Dunque fate che tutto il pubblico sia formato da gente di questa risma, e già ci siamo, o poco manca, e non avrete più sale di teatro, avrete un luogo di supplizî, il quale non sarà precisamente un giardino. E allora?*

Allora, fra l'altre cose, occorrerà che il teatro diventi una istituzione di Stato, perchè costoro non vorranno pagare: finora cercano entrare in sala di straforo: ma in avvenire pretenderanno esercitare gratis *le opere d'alta e bassa giustizia, se pure non vorranno essere pagati come i carnefici e gli aguzzini. Il caso non sarebbe nuovo: in*

Atene, la città distribuiva agli spettatori l'obolo teatrale, degno compenso alla fatica che tolleravano ascoltando Euripide il filosofo, o Aristofane il dileggiatore della democrazia. Ma gli spettacoli erano rari: due brevi stagioni, due volte all'anno, e nel resto del tempo per sollazzare quella gente c'era la politica, c'erano le guerre, i processi e i sofisti. Invece ora! Questi dovranno giudicare sempre come il giudice aristofanesco, o come il Dandin del Racine che n'è la copia fedele: e non crediate dormiranno come il Dandin raciniano si riprometteva dormire, in udienza. Staranno desti al contrario, e quanto! Si verrà a questo e ci siamo incamminati e ci sospingono le teoriche di governo, testè dichiarate in Parlamento, dai ministri di Sua Maestà. Allora anche la critica sarà un munus publicum, *e dovrà elogiare gli amici del partito imperante e vituperare gli oppositori e gl'indipendenti, se pure vi saranno oppositori e indipendenti, il che non mi pare probabile: se i governi ora si fabbricano le maggioranze, fra breve si fabbricheranno le unanimità, e sarà cosa più saggia, più cauta, e il suffragio universale bene guidato ed educato servirà ottimamente a tanto. Allora darò le mie dimissioni, chè, persona poco grata ai reggitori di oggi, sarò ingratissima senza dubbio a quelli di domani. Ho amato troppo la mia libertà, e ho amato, benchè con scarso mio profitto, anche quella degli altri. Spero che di questo almeno facciano fede le pagine che state per leggere, o per rileggere. Riunite non oso sperare vi parranno migliori di quello ch'erano quando andavano sperse pel mondo: mi basterebbe non vi paressero peggiori. Vi troverete un cert'ordine nel disor-*

dine, qualche ripetizione, anche qualche contraddizione chè il contraddirmi non mi spiace e l'essere sistematico mi spiacerebbe: erriamo tutti, noi più degli altri che lavoriamo molto: ma rischia assai più errare colui il quale ubbidisce a idee fisse, a preconcetti, a dogmi, che quello che nota i sentimenti suggeritegli dal suo viaggio pel mondo, man, mano che gli sorgono nell'animo. Non siamo in materia di fede: siamo tra fantocci e tra canzoni: i fantocci talvolta sono grotteschi e i canti stonati: non è colpa mia, e non è neppure colpa mia se m'è accaduto di considerare grotteschi quei fantocci che ad altri saranno sembrati fatti con grazia e con amore e a tutta regola d'arte, e se il mio orecchio non ha percepito certe armonie profonde e recondite e più che umane. Nè vorrete irritarvi con me se ho lodato ciò che a voi sarà sembrato degno di censura. Ho letto un giorno, in non so qual giornale: A Domenico Oliva non dev'essere permesso pensare questo, dire quest'altro... E perchè, se è lecito? Ho detto ch'erriamo tutti e che intendo comportarmi da uomo libero: rivendico pertanto la libertà dell'errore: chiedo e mi prendo il permesso d'errare, tanto più che fra me e coloro che vorrebbero condannarmi a dire sempre la verità non esiste un giudice il quale possa pronunciare una sentenza, quella sentenza che dovrebbe statuire infallibilmente, e senza rimedî ordinarî o straordinarî, se l'errore è mio o se la verità è degli altri. Opinioni, giudizî soggettivi che valgono quanto vale colui che li dichiara: io valgo poco: i miei contraddittori non valgono più di me certamente.

Vedano piuttosto coloro che mi leggeranno se qui c'è un poco di studio e un poco d'arte; se ho

sentito, se ho pensato qualche cosa durante queste mie fatiche continue e estemporanee. E pensino anche alle condizioni nelle quali ho scritto: dall'oggi al domani, spesso, quasi sempre, bruciando, come si suol dire, le notti, sempre sotto la ferrea necessità della pubblicazione immediata. Ho voluto che queste pagine serbassero la loro impronta, l'impronta giornalistica: non sono che improvvisazioni: se dicessi che ne sono contento, mentirei, se dicessi che ne sono del tutto scontento mentirei pure.

Rappresentano la mia fatica, la mia vita, non quello che avrei desiderato essere, quello che sono tuttavia.

Addio, amici miei valorosi, buoni e fedeli. Scusate le ciarle, e vogliatemi bene, come ne voglio a voi.

Roma, Luglio 1911.

Domenico Oliva

Il Teatro in Italia
nel 1909

L'Altalena di Enrico di Rotschild (Drammatica Compagnia di Roma — 5 Gennaio — *Teatro Argentina*).

Non so che sorte abbia avuta in Francia questa farsetta del signor Enrico di Rothscild; se sia stata rappresentata e da chi e con quale fortuna: seguo con una certa attenzione il movimento drammatico del paese vicino, leggo le commedie che si scrivono colassù, leggo le critiche dei miei egregi colleghi che mi divertono spesso, leggo le cronache e il resto: ma che ci fosse un Rothschild il quale scrivesse per la scena è cosa che mi è giunta nuova del tutto. D'altronde, ogni giorno se ne impara una.

So tuttavia che l'*Altalena*, così s'intitolano i due attucci, a Roma, cadde e anche in mala maniera: il poco pubblico ch'era stato convocato ad ascoltarla la fischiò ferocemente. Mi parve fosse ferocia mista di voluttà, e il pubblico se la prendesse non tanto con una commediola mediocrissi-

ma, quanto coi molti e molti milioni dell'autore: che piacere fischiare un arcimilionario e che porta il nome più celebre della plutocrazia europea! Una volta tanto!

Ed ecco che, senza volerlo minimamente, sono cascato nel facile motivo di cronaca, i milioni dell'autore da una parte, la povertà del lavoro dall'altra. Non mi aspettavate al varco? Ebbene, mi ritraggo subito, chè rimproverare al signor di Rothschild le sue immense dovizie mi pare una volgarità, null'altro che una volgarità, e mi pare una sciocchezza dirgli ancora: Signore, si goda la sua fortuna e non abbia la malinconia di mettere nero sul bianco, ch'è mestiere da poveri cristi! Volgarità, sciocchezza! Se il signor di Rothschild avesse ingegno, facciamo un'ipotesi (ieri sera non ce ne accorgemmo, ma quante persone d'ingegno non scrivono cattive commedie! Ne conosco un'infinità) se possedesse attitudine a quest'arte, sarei felice lo applaudissero e lo loderei francamente. I milioni non c'entrano. Giorgio Byron non era forse un milionario? E Leone Tolstoi non é un gran signore? E il Rostand che vale un po' meno di questi due che ho nominato non forse sguazza nell'oro?

Trattiamo dunque il signor di Rothschild come tratteremmo qualunque altro, ch'egli non ha privilegi nè positivi, nè negativi, allorchè domanda il verdetto del pubblico. D'ogni autore che si affaccia al teatro chiediamo forse le condizioni di famiglia e patrimoniali? Se ha debiti? Se ha crediti? S'è in corrente col padron di casa, col sarto e col camiciaio? No? E allora... Io desidererei le com-

medie si rappresentassero anonime. Sapete ch'è una bell'idea e sarebbe una bella cosa? Mi piacerebbe anche l'autore stesse lontano dal teatro quando si recitano i suoi lavori e abolirei le chiamate al proscenio con tutte quelle forme d'esibizione continua che sono piccoli trionfi di vanità, che sono in vero miserie, come abolirei le conferenze, le letture di versi, i *soffietti* nei giornali, gli annunzi che gli scrittori chiedono premurosamente siano fatti appena hanno terminato di mettere assieme qualche cosetta, e anche prima, insomma vorrei riformare radicalmente i costumi della repubblica letteraria e farne, secondo i gusti o le tendenze filosofiche, la repubblica di Platone o il giardino d'Epicuro. Rassicuratevi, io non comando: e poi tanto Platone quanto Epicuro sono morti: i savi sono tutti morti.

Ma la farsetta del signor di Rotschild? Dirò ch'era perfettamente inutile la scrivesse: un *conte di Chaunette* è innamorato di *Arletta d'Algeciras* (come si vede, la farsetta ha una data) insigne attrice: questa fa la civetta e una sera lascia andar via il conte a bocca asciutta: il conte, a vero dire, non è troppo intraprendente, ma è vendicativo: richiamato dalla bella dopo quindici giorni, lascia a bocca asciutta lei· E non c'è altro. La traduzione al solito esecrabile.

La Paoli e il Dondini recitarono bene.

Ippolito tragedia di Euripide (Compagnia di Gustavo Salvini — 7 Gennaio — *Teatro Valle*).

Nuova per Roma, diceva il manifesto. — L'affermazione mi parve un poco ardita, perchè non è possibile escludere i nostri progenitori dell'ultima età repubblicana e del primo periodo imperiale abbiano assistito a recite dell'Ippolito Porta-Corona del grande e simpaticissimo Euripide, rappresentato la prima volta in Atene nel quarto anno della LXXXVII Olimpiade, che fu l'annoi n cui morì Pericle.

Già, non è improbabile sia stato rappresentato nell'originale da attori greci nei nostri teatri; si serba memoria di queste *tournées* elleniche, non molto fortunate, è vero, ma la loro fortuna poco preme; sta il fatto che capitani trionfatori e magistrati desiderosi mostrarsi splendidi e concedere al popolo novità di spettacoli scritturavano, come diremmo oggi, compagnie elleniche.

Cominciò nell'anno di Roma 566 Marco Fulvio Nobiliore, seguì nel 585 Lucio Anicio: questi ludi scenici di Lucio Anicio, che trionfava per vittorie illiriche, originarono un bel caso: il teatro era costruito in un circo, il pubblico era numeroso e impaziente, i flautisti e il coro stavano al proscenio: si ordinò principiare e i flautisti presero ad accor-

darsi : Anicio si seccava e disse : « Attaccate » i flautisti non lo capirono, un littore, che aveva capito meno di loro disse : « Attaccatevi » e i poveri diavoli cominciarono a picchiarsi coi loro strumenti e poi si lanciarono contro i coristi, i quali si difesero disperatamente, e i nostri avi che la scena tumultuosa e impreveduta divertiva assai, applaudivano e gridavano per la gioia e incitavano i contendenti.

Poi diedero spettacoli greci Mario, celebrando la dedicazione di un tempio, Pompeo nel 693, inaugurando il suo magnifico teatro, e così via dicendo sino ai tempi di Svetonio, che ci narra di rappresentazioni nelle quali si mostravano, « omnium linguarum histriones», una specie di torre di Babele. Che questi attori greci omettessero nel loro repertorio uno dei drammi più celebri del teatro nazionale e carissimo al pubblico antico, per essere assai popolare la favola di Ippolito e di Fedra, si stenta a credere. A ogni modo è molto difficile fra le tante traduzioni, imitazioni, riduzioni, adattamenti del teatro tragico dei maestri, in cui si dilettarono i poeti latini da Livio Andronico in poi, non sia stato qualche Ippolito o qualche Fedra ; la favola ripeto, era quanto mai popolare, l'argomento interessantissimo, lo cantano Orazio e Ovidio, lo figurano innumerevoli sculture di bassorilievi sepolcrali, pitture murali di ville e di tombe : inoltre la favola era diventata latina, per la leggenda che Ippolito, risuscitato da Esculapio, fosse stato nascosto da Diana nel suo sacro bosco di Aricia (gli avevano fatto fare un bel viaggio) dove era diventato un eroe

laziale, sotto il nome di Virbius; rammentate i celebri versi di Virgilio, nel VII libro dell'Eneadi:

«Namque ferunt fama Hyppolitum, postquam arte novercae
Occiderit, patriasque explerit sanguine poneas», ecc.;

Rammentate che un figlio di Ippolito e della ninfa Aricia (e questa Aricia avrà presente il Racine nel costruire la sua Fedra, la sua *merveille*) chiamato anch'egli Virbio, milita nell'esercito di Turno... Insomma, se dovessi scommettere, scommetterei che l'Ippolito porta-corona, non é nuovo per questa città.

Confesso tuttavia mi mancherebbe la prova provata d'una rappresentazione del capolavoro di Euripide antecedente a quella a cui assistemmo ieri sera, in pochi, poiché i nostri concittadini non vogliono ancora tornare a teatro, rappresentazione che dovemmo all'amore per la grande arte e alla buona coltura classica di Gustavo Salvini, il quale porta con tanto onore il cognome paterno e il nome del più grande artista drammatico del secolo decimonono.

Trovo traccia d'una rappresentazione romana dell'Ippolito, al tempo del Rinascimento, nel 1483, ma era l'Ippolito di Seneca, o di quel qualunque decadente che avrebbe preso il nome illustre di Seneca: la parte di Fedra, ieri sera assunta dalla gentile signora Ida Salvini, fu, in quella recita del secolo XV, fatica del famoso umanista Inghirami, che si rivelò attore o attrice di singolare bravura,

e d'allora in poi tutti lo chiamarono Fedra, non so se sul serio, o per celia, di genere buono o cattivo.

Euripide vivo non fu autore molto fortunato, come fu uomo disgraziato in famiglia, tradito da due mogli, donde il suo misoginismo incurabile e il suo irriducibile antifemminismo; sopra novantadue fra tragedie e drammi presentati da lui ai concorsi dionisiaci non ottenne il premio che cinque volte, secondo alcuni, secondo altri sette o nove: ebbe quindi un grande numero di fiaschi al suo passivo. Non ebbe mai o raramente, ciò che diciamo una *bonne presse*: Aristofane lo morse accanitamente: Aristotele lo loda, ma con molte eccezioni e con non poche riserve: i moderni gli assegnano un posto inferiore al predecessore Eschilo e all'emulo Sofocle, e non parliamo dei francesi del secolo XVIII che non gli perdonarono d'aver scritto l'Ippolito prima della Fedra del Racine, del Voltaire brutale verso la sua memoria e del La Harpe che rincarò la dose in uno scritto da considerarsi come un prodigio d'incomprensione critica. Egli sconta il delitto d'essere stato un novatore di grande audacia, un romantico dei suoi tempi, quasi, e senza quasi, un realista, d'avere tentato d'umanizzare la grandiosa, solenne, sacra tragedia ateniese, d'esserci riuscito, almeno in molta parte, d'avere indovinato il teatro futuro: dovremmo pertanto ammirarlo e invece gli facciamo colpa delle sue virtù.

Un altro delitto sconta, quello di non essere stato un tecnico perfetto, quello di aver badato più alla riproduzione e all'analisi delle passioni umane

e a fare arte filosofica che alle norme d'una buona composizione drammatica : il signor Scribe e Vittoriano Sardou in questo erano più valenti di lui. Fu, insomma, un anticipazione dell'Ibsen, e in qualche cosa, e non temo dir troppo, un'anticipazione di Guglielmo Shakespeare. È un umorista, talvolta cupo, tal'altra ameno e familiare, è un passionale è un patetico, ama le avventure, i romanzi, è anche un libero pensatore, scolaro d'Anassagora, compagno e amico di Socrate. I poeti i veri poeti lo adorano, il Racine, il Metastasio, l'Alfieri, il Goethe, lo Schiller, e quando possono, lo imitano e lo saccheggiano senza cerimonie. La sua gloria è quella d'aver recato per primo sulla scena la passione amorosa, con tutti gli impeti, i dolori, le follie che l'accompagnano : pare che anche Sofocle scrivesse una Fedra, ma s'è perduta e quindi inutile parlarne : in quanto c'è rimasto del grande naufragio dell'antichità, Ippolito, Medea, Andromaca appaiono come le prime manifestazioni drammatiche di quella tirannide erotica a cui il destino serbava una serie ininterrotta di trionfi teatrali e senza la quale ormai non si concepisce nemmeno il teatro.

Fu quindi accusato d'essere un immorale e un corruttore del gusto e dei costumi. Considerate l'Ippolito porta-corona, l'Ippolito vergine e martire, come lo chiama spiritosamente il Lemaître, che piacque assai ai suoi contemporanei e fu premiato, dicono i maligni per ragioni politiche, poichè le allusioni alla morte di Pericle vi sarebbero frequenti, il che avrebbe commosso vivamente il molto sensibile pubblico ateniese. Si tratta d'una vendetta

atroce di Afrodite, gelosa di Artemide e irritata contro Ippolito, devoto della casta iddia e castissimo anch'egli: Afrodite desta in Fedra, ch'è

La fille de Minos et de Pasiphaé,

ed è pure la sposa di Teseo, il quale aveva generato Ippolito, nelle sue scorribande eroiche ed erotiche fra le amazzoni, una passione incestuosa, almeno sino a un certo punto, pel figliastro, bello e freddo: la vana lotta della sciagurata sorella di Arianna e del Minotauro contro questa follia sensuale, contro questo delirio che la pervade tutta e la uccide, è quanto v'ha nella tragedia di più bello, di più grande, di più umano: lo strazio della povera creatura è espresso con una verità e con una potenza che felicemente s'imitarono ma non si superarono: si palesano tutte le miserie della torturata dal desiderio, dall'immaginazione ammalata e pervertita, dalla volontà oppressa e serva. Perchè qui è lo straordinario: questa donna non è colpevole, una forza a lei estranea e di lei nemica se n'è impadronita e la martirizza, noi sentiamo che si difende, si ribella, cerca sottrarsi ai ceppi che la stringono e che la macerano, e non può ed è stritolata, e per liberarsi si uccide.

So perfettamente che la tragedia euripidea non è qui, è nel sacrificio dell'innocente Ippolito, nel dolore paterno di Teseo, nell'apparizione di Artemide espiatrice e purificatrice, che la passione di Fedra non è che la causa iniziale del grandioso e patetico dramma: ma noi moderni, non senza ragioni sentimentali e artistiche, ci afferriamo al

dramma amoroso ch'è il cominciamento dell'altro e che in una scena sola racchiude tutta la tragedia del Racine: noi qui ci sentiamo come in casa nostra e ci restiamo volentieri, e ascoltiamo avidi i gemiti di Fedra, dell'onesta Fedra, sia detto senza la menoma ironia, *perfide et incestueuse malgré soi*, sono parole di quel galantuomo del Boileau, che piega sotto il peso degli ornamenti e del volume dei capelli raccolti, e chiede per carità essere liberata dal diadema e le si sciolga la chioma:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

le farà dire il Racine; noi attendiamo la sua confessione, che prorompe vergognosa e ardente, provocata da quella stupenda figura di Nutrice, da cui il poeta francese trarrà il personaggio di Enone senza eguagliare il maestro, il quale ha creato un tipo di volgarità mirabile, degno di stare a pari colla Nutrice shakespeariana di Giulietta e Romeo; noi ci commoviamo al suo smarrimento, alla morte che incontra volenterosa, ed esclamiamo il *Miserere amantis*, che per verità Euripide non ha detto, che Seneca ha detto, chi sa per quale strana e geniale combinazione, e non ha detto neppure il Racine: ma il Racine ce lo strappa dal cuore.

E tutta la bellezza di questa magnifica tragedia passionale è necessaria perchè noi si dimentichi, sia pure per un istante, l'altro capolavoro del teatro francese, la Fedra cristiana, colla quale a trentasette anni il grande poeta diede un addio alla scena. È così dolce, è così triste, è così incantevole! E non esaurisce mai la nostra ammirazione! Rammenterò

ch'essendosi nel 1865 recata in Atene, Adelaide Ristori, volle recitare tradotta nella nostra lingua, la Fedra del Racine e non l'Ippolito di Euripide, e i concittadini di Euripide non se ne adontarono, e anzi applaudirono freneticamente la loro eroina nella veste novella. Ebbero torto? Neppure per idea. La parafrasi del classico poeta cristiano vale l'antico dramma, e la tesi di tutta la critica francese, che la Fedra sia cosa del tutto diversa dall'Ippolito, non mi pare fondata. Lo stesso Racine, che non era modesto scrive: « Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide; quoique j'ai suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru le plus éclatant dans la sienne ». Ha mutato il carattere di Ippolito, trasformandolo in principe galante e cavalleresco, ha introdotto l'episodio degli amori d'Ippolito e d'Aricia, ha corretto, ha mitigato qualche motivo euripideo che gli pareva d'una sincerità troppo brusca e troppo violenta, ma il tipo di Fedra è quello di Euripide (l'idée du caractère de Phédre) per quanto cristianizzato e adattato allo spirito di Port Royal, ma gli episodi più significativi sono riprodotti con una fedeltà grande, e quanto i francesi ammirano di più, l'espressioni più felici, gli atteggiamenti poetici più belli e più energici, è già in Euripide, compreso il divino e celebre e anche troppo celebre racconto di Teramene:

A peine noùs sortions des portes de Trezène.

Quindi applaudiamo ancora Euripide, quando ci

esaltiamo alla virgiliana magnificenza della Fedra del secolo XVII.

Applaudimmo pure Euripide, starei per dire in persona, ieri sera. Intorno alle difficoltà di riprodurre sulle nostre scene una tragedia greca, sia anche dell'innovatore e del nostro quasi contemporaneo Euripide, feci lungo discorso altra volta, nè intendo ripetermi. È una difficoltà che in qualche parte rasenta l'impossibilità, sopra tutto nella figurazione del coro, sebbene il coro di Euripide differisca molto da quello di Eschilo e di Sofocle, e Aristotele glie lo rimproverava. Ma tutto quanto é possibile, tutto quanto non é impossibile, Gustavo Salvini ha compiuto, con nobile fatica di artista e di studioso. Non discuterò il modo con cui ha fatto apparire le divinità, Afrodite e Artemide: egli mi diceva che non ha macchine, e quindi il deus ex machina è per lui problema non superabile. Ma nell'apparizione di Artemide mi parve il testo del poeta non fosse rispettato, poichè iersera la dea si mostrò a Teseo e non a Ippolito, mentre fra Ippolito e Artemide v'ha nell'originale un lungo dialogo e di grande significazione, morale e religiosa, e sopra tutto artistica.

Così al personaggio del Vecchio, il Salvini ha affidato una parte che non è nella tragedia, quasi fosse il corifeo d'un coro di seniori; nell'Ippolito, come in tutte le tragedie greche, c'è un coro solo, quello delle donne di Trezene, lavandaie a quanto pare, graziosamente sentimentali e adorabilmente pettegole.

Ma il Salvini figurò la parte di Teseo in modo

veramente superiore: la sua bellissima voce trionfò con l'arte meravigliosa ch'egli possiede di dire i versi, e i versi del Bellotti, checchè affermino taluni oggi, sono tutt'altro che brutti: ebbe nel secondo atto (non approvo la divisione in atti e sopra tutto in episodi, non dannunzieggiamo Euripide!) momenti di efficacia veramente rara, di rara potenza drammatica.

Così loderò la signora Salvini che affrontò con animo valoroso la figura di Fedra, e l'Aureli che declamò egregiamente il celeberrimo racconto della morte d'Ippolito e fu applaudito. Ippolito era l'Olivieri e pure meritò applausi. La nutrice era l'Aliprandi, attrice che ammiro molto e che ieri sera ci concedette saggio della sua energia e della musicalità della sua voce. L'avrei desiderata meno tragica, meno solenne, più donnetta insomma, quasi personaggio da commedia, come senza dubbio l'aveva ideata il vecchio poeta, che sebbene misogino, di donnette s'intendeva... pur troppo per lui!

Un sogno di Valzer di Dormann e Jacobson, musica di Oscar Strauss. (Compagnia di Operette di Luigi Maresca — 24 Gennaio — *Teatro Nazionale*).

Voi conoscete già il fatto: *Niki,* tenente della cavalleria austriaca, sposa a controgenio la principessa Elena, erede del trono di Flansenbray e per dispetto si finge nelle condizioni di cui all'art. 107 del Codice civile. Adesso immaginerete chi sa che,

se non altro un'operetta fra le più libertine e le meno magre. Ebbene siete in errore. Non nego che il dato iniziale della commediola sia piuttosto scabroso e qualche buon padre di famiglia iersera se ne turbò e alla fine del primo atto filò via colla sua legittima prole femminina. Ma superato questo punto indiscreto, la cosa diventa d'un'innocenza arcadica. Si dirà: c'è anche più d'un bacio che il tenore Polisseni (Niki) ha il grande privilegio di dare a Elodia Maresca, la quale è una dama viennese, di quelle che suonano il violino: sono tre baci e si tratta d'un duetto: il pubblico di questo duetto volle il *bis* e così i baci diventano sei di numero; quindi in massima parte la colpa è del pubblico galeotto e nella sua galeotteria ghiottone e incontentabile: d'altronde sapete che

Bocca baciata non perde ventura
Anzi rinnova come fa la luna:

un bacio, anche replicato, non è il finimondo e, a ogni modo, non è mai perduto.

No, questa commediola è bonaria e casta, *ad usum familiae*, e scritta *pour le bon motif*. È di fattura viennese: i viennesi sono tedeschi, per quanto, salvo i pangermanisti, ci tengano poco; e i tedeschi son pudichi... in teatro.

E ammesso tutto questo, che è sacrosantamente vero, mi chiedo che necessità avessero i signori Dormann e Jacobson di affrontare quell'asprezza di cui vi discorrevo poc'anzi. Potevano proprio risparmiarla. Giudicate. Il tenente Niki dunque, diventato principe consorte di Flansenbray, scappa

dalla reggia la sera stessa delle nozze, inebbriato dalle melodie d'un'orchestrina di dame viennesi, le quali melodie si levano da un ritrovo notturno non lontano dal palazzo principesco. Gli tornano in mente la sua cara e facile Vienna, le sue follie di giovanotto, le sue conquiste e il resto. Va allora nel giardino ove si suona e si balla, e incontra Franzi, la direttrice dell'orchestrina e se ne innamora perdutamente ed è cosa naturale, perchè *Franzi* è Elodia Maresca: chi non se ne innamorerebbe? domando io. Ma la sua fuga non é stata inavvertita: lo seguono il principe *Gioacchino XIII*, il cugino di questi *Lotario*, la principessa sua moglie e la contessa *Federica von Justerburg*, governatrice della principessa, una bella donna in pieno meriggio, vale a dire Vincenzina Barbetti: lo seguono e lo colgono, se non in fallo, in attitudine sospetta. Ed ecco che un'orchestrina di dame viennesi autentiche, scritturate dall'ottimo Maresca, intuona il valzer, ch'è il motivo dominante dell'operetta e ch'è destinato a diventare famoso: tutti sono invasi dalla voglia irresistibile di ballare, e ballano di fatti principi e principesse e Niki balla colla moglie non tocca: allora *Franzi* la quale anche aveva presa una cotta fulminante pel tenentino di cui ignorava la recente elevazione al principato, lascia la direzione del concerto, che continua a suonare per proprio conto, si precipita a dividere Niki dalla rivale e lo trascina nella danza vorticosa. Ahimè Niki è riconosciuto da quello che sarà il suo buon popolo: una voce stentorea grida: *Viva il principe consorte!* e Franzi, la povera Franzi cade svenuta: la

corte si ritira fra gli applausi dei sudditi, Niki riede a palazzo, mogio mogio. Franzi si ridesta, torna al suo posto direttoriale e il valzer si riprende e il popolo balla sfrenato e cala la tela.

Non è un finale drammatico? Evidentemente i signori Dormann e Jacobson sono librettisti genuini e Oscar Strauss non s'é fatto pregare per scrivere una buona pagina musicale: non credo ch'egli sia fra gli uomini che lasciano fuggire le occasioni.

Il terzo e ultimo atto è ancora più drammatico, è addirittura patetico: Franzi ha educata la principessa e l'ha educata così bene alla moda viennese che il viennesissimo Niki (viennesissimo, sebbene magiaro, il che è alquanto strano) finisce coll'esser preso dalla graziosa persona, ch'è poi la De Chiaris. C'è anche un certo pasticcio di dame velate: ma non mette conto raccontarlo Conclusione: il principe e la consorte si abbracciano teneramente, mentre Franzi suona sul suo violino il famoso valzer, e poi Franzi se ne va lenta e triste: il suo sogno svanisce come quello di Lohengrin: un po' per colpa sua. Che idea l'era saltata in capo di educare la principessa? L'arte? Ma bisogna metterla da parte. Diamine!

Insomma, un'operetta sentimentale. Fortuna che la musica è d'una gaiezza iperbolica: naturalmente abbondano i motivi di danza, sopra tutto quei valzer che in casa Strauss sono una gloria di famiglia, una felice passione che discende per li rami: Oscar, ha, come tutti di casa sua, l'invenzione facile ed elegante, e s'inventa anche quando s'imita,

chè inventare significa trovare: Oscar è un musicista popolare, ma un musicista. Questo suo spartito è amabile e divertente. E divertì di fatti il pubblico di cui il teatro era colmo, lo divertì oltre ogni dire, oltre ogni credere: fu un seguito incessante di applausi e di *bis*. Mi pare che tutta l'operetta fosse replicata: assistemmo ieri sera a due spettacoli. Fu un trionfo.

Del quale ha merito anche l'interpretazione vivacissima e affiatatissima. Il Maresca come direttore e come attore s'è superato e l'allestimento scenico, tutto sfarzo, é di grande effetto. Ma la vittoriosa in prima linea fu Elodia Maresca ch'è tornata a noi in tutto l'incomparabile sorriso della sua sfolgorante bellezza: le sue virtù di cantatrice sono conosciute: ieri sera si rivelò un'attrice personale e passionale: il pubblico l'adora e ha tutte le ragioni di adorarla. Il tenore Polisseni era in vena, la parte pare scritta per lui, le sue note calde e squillanti gli procacciarono plausi e ovazioni. Loderò la De Chiaris, principessa molto simpatica, la brava Barbetti, il Tanzi, assai comico. Loderò le masse e l'orchestra, ch'esigua di numero fece miracoli, sotto la bacchetta del maestro Ricchieri.

E ho finito: ma il pubblico non finirà di affollare il *Nazionale* nelle moltissime repliche di questo *Sogno*, che ha già conceduto a Oscar Strauss tesori di fama e di ricchezza.

Non ci confondiamo: l'ha imbroccata.

Il Signor Godenzo di Victor Zweiseelen. (Compagnia di Gustavo Salvini — 20 Gennaio — *Teatro Valle*).

Chi è il signor Zweiseelen? Io so chi si è voluto nascondere sotto questo nome esotico: sono due giovani scrittori italiani, uno già noto in letteratura per non pochi lavori assai lodati, non drammatici tuttavia, l'altro noto anch'egli, ma alle sue prime armi, che sono fortunate: nemmeno questi ha tentato sinora la prova della scena, ha scritto versi, li ha pubblicati, li ha letti, ebbe plausi: ha nome e cognome di grande celebrità e per distinguersi dall'avo illustre lo fa seguire da un *junior,* al che i suoi baldi vent'anni gli dànno tutti i diritti possibili.— M'ero obbligato al silenzio e, sebbene giornalista di professione, ho tenuto patto. Pure avevo chiesto mi si svincolasse dal segreto, ove il dramma fosse piaciuto. Ora mi domando: *Il Signor Godenzo* ieri sera piacque veramente al pubblico del *Valle?* Ecco l'esito del dramma, ch'è in tre atti: al primo atto una chiamata agl'interpreti, al secondo, due chiamate, al terzo, una. Ma non mi parve gli applausi fossero calorosi, sopra tutto fossero generali, e a ogni modo occorre non dimenticare che protagonista era Gustavo Salvini e che il valoroso artista recitò con una passione straordinaria:

diede alla parte, al dramma, tutto il suo cuore, il quale è buono e nobile. Quindi qualcuno potrebbe credere gli applausi si volgessero a lui singolarmente. Vero è che non vi furono contrasti, o furono insignificantissimi : quella parte del pubblico che non applaudì, tacque, e nulla dice colui che tace.

Mi faccio dunque il caso di coscienza : debbo o non debbo svelare i nomi degli autori? Sono stato molto in forse, ma in questo momento mi risolvo per l'affermativa. Prima di tutto so che non faccio agli autori un dispiacere, anzi... E poi penso che qualcuno dei miei colleghi e maestri spiegherà l'enimma. E allora tanto fa lo spieghi anch'io, perchè dite di me tutto quello che volete, non me ne importa un bel niente, ma passare per un giornalista *male informato,* mi secca alquanto : sarà una debolezza...

Dunque il signor Zweiseelen non esiste : esistono invece I. M. Palmarini e Tommaso Salvini *junior.*

Il dramma è di quelli che si dicono a *protagonista* ed è breve. Il *Signor Godenzo* è un farabutto di prima sfera, uno strozzino feroce, lavora in grande, ma non ha rinunziato agli artifizi degli usurai di bassa lega : presta, per esempio, quattrini a un ufficiale di cavalleria, *Enrico Corrieri,* e coll'onesto tasso del 5 per cento al mese, ma vuole che la cambiale rechi anche la firma del padre del debitore. « Mio padre non la darà mai! » esclama il disgraziato. « Oh Dio, che ingenuo! Io chiedo la firma di suo padre : e dell'autenticità della firma

non mi curo affatto!» Il giuoco è noto, ma è pericoloso, perchè lo strozzino che ci si diverte potrebbe andare in galera lui.

A ogni modo questo pendaglio da forca s'innamora e diventa, sino a un certo confine, un sentimentale. Di chi s'innamora? D'una povera giovane di magazzino, *Margherita Leonetti,* ch'era addetta a una cassa e non teneva i conti in regola: non per malvagità, s'intende, ma perchè la madre era ammalata e le occorrevano denari per far fronte ai medici e ai farmacisti. Allora Margherita ricorre al signor Godenzo, il quale le presta le trecento lire di cui aveva bisogno, e se le fa restituire: come, mi capite. Ecco Margherita amante di Godenzo: sventuratamente ella s'accende poi del Corrieri, proprio quando questi sta per precipitare, e pianta Godenzo, il quale si dispera e giura vendicarsi. Bagattelle! Con una cambiale falsa in mano, può fare ciò che gli talenta. È vero che il Corrieri, quattro giorni dopo la scadenza della cambiale, si offre ritirarla. L'altro, niente, non accetta il pagamento: mi pare che nella legge vi siano mezzi per obbligare il creditore ad accettare un pagamento, e ne ragiona il Titolo IX del Libro III del Codice di Procedura Civile: questo tuttavia preme poco: preme invece che Margherita torni a Godenzo, per vedere di commuoverlo, e di strappargli l'effetto falsificato, e poiché non ci riesce gli spara un colpo di revolver nella schiena. L'affare così è liquidato.

Mi dimenticavo (come sono distratto!) che il signor Godenzo ha una famiglia anche e che la lascia

perire in modo crudele, non si sa veramente perchè.

Il tipo dell'affarista brigante è conosciuto, ma gli autori si sono bene inspirati a famosi modelli, anche recenti: e quindi l'uomo sta in piedi. Il che non è piccola cosa e ne va tenuto conto all'attivo del Palmarini e del Salvini *junior*. Ma il resto del dramma non va: è d'uno stampo antiquato, pare scritto in quella maniera che fu di moda fra il 1860 e il 1870, abbondano le frasi fatte, abbonda quello che i francesi dicono il *poncif*, abbondano anche le inverosimiglianze, le strane combinazioni, nè è persuasivo quello che i personaggi dicono, fanno e sono.

Della gagliarda interpretazione di Gustavo Salvini ho detto: s'era fatta la testa del deputato Enrico Ferri, un po' ringiovanito, un po' *retour d'Amérique*, insomma un deputato Enrico Ferri rossigno di pelo. Gli altri interpreti non furono di certo all'altezza del protagonista.

La Raffica di Enrico Bernstein. (Compagnia d'Irma Gramatica e di Ferruccio Garavaglia — 22 Gennaio — *Teatro Valle*).

La compagnia d'Irma Gramatica e di Ferruccio Garavaglia ha voluto prima di sciogliersi fare una breve apparizione a Roma. Buona idea: il pubblico nostro l'accolse col maggior favore, tanto è vero che iersera gremì il *Valle*: da un pezzo non vedevo tanta gente colà: il teatro era pieno zeppo.

Sono lieto essermi recato anch'io dove conveniva tutta Roma e avere assistito alle feste che si fecero ai due artisti valorosissimi; grandi applausi salutarono al suo apparire Irma Grammatica, e quando gli spettatori videro Ferruccio Garavaglia fu una clamorosa ovazione, che durò a lungo e che avrà compensato il forte e geniale attore di molte amarezze e di molte inutili ingiustizie: inutili, io dico, per coloro che le vollero commettere.

Non ci voleva che un'occasione come questa perch'io m'inducessi ad ascoltare, non so se per la quarta o quinta volta, la *Rafale* di Enrico Bernstein. Certo che questa non è opera spregevole e si può riudire senza eccessivo sagrificio: ma dopo quattro o cinque audizioni, occorrerebbe dire: basta. Vero è che non pochi segni mi fecero accorto che la *Rafale* per molti degli spettatori era cosa nuova; di fatti l'ultimo atto piacque meno del primo e del secondo, non ostante che la Gramatica e il Garavaglia lo recitassero anche meglio degli altri. Il pubblico credeva forse giudicare questo lavoro, ch'è passato in cosa giudicata, la quale *pro veritate habetur*. È fenomeno proprio dei teatri di Roma: una delle due: o il pubblico qui si rinnova assai frequentemente, o ha memoria labile. Per la mia devozione, non servile tuttavia, verso il pubblico, preferisco la prima ipotesi.

A ogni modo l'interpretazione della *Rafale* da parte d'Irma Gramatica e di Ferruccio Garavaglia fu eccellente e superiore alle altre interpretazioni a cui ho assistito di questo dramma, ch'è del Sardou semplificato. Irma Gramatica è artista d'al-

tissimo valore: l'accusarono d'ineguaglianza: ora noi sappiamo che quello che si disse la sua ineguaglianza, aveva radice in ragioni di salute, le quali oggi sono fortunatamente cessate. Iersera ella visse la vita del suo personaggio, di quell'*Elena*, innamorata sino alla follia, che sotto la raffica della sventura non si piega, non cede e pone in giuoco, in un giuoco serrato e disperato, tutto il suo cuore e tutti i suoi nervi. Nell'ardua scena del secondo atto col padre, la *scène a faire* (il Bernstein presso a poco l'ha fatta) ella fu mirabile per sensazioni acute e per vibrazioni spasmodiche: ma, ripeto, nel terzo atto rivelò tutta la potestà di commozione ch'ella possiede, attrice quanto mai vera e moderna.

Ferruccio Garavaglia torna a noi, anch'egli pienamente rifatto in salute, robusto com'era nei suoi bei giorni dell'*Argentina*, giorni che non dimenticheremo mai, ma più calmo, più equilibrato, più padrone di sè: attore sempre d'una grande, d'una rara spontaneità, mi pare si sia temperato e che ormai adoperi con indiscutibile saggezza il freno dell'arte. Egli era *Chanceroy*: questi ha una sola scena al primo atto, non appare nel secondo, domina tutto il terzo. Il Garavaglia disse la scena del primo atto come pochi saprebbero: la sua emozione contenuta ebbe un effetto sugli spettatori quale non avrebbe avuto qualunque violenza di gesto e di voce. Nel terzo atto fu terribile: nella scena muta che precede il suicidio parve davvero avesse innanzi agli occhi la visione della morte.

Degli altri interpreti poco posso dire: sarebbe tuttavia ingiustizia non accennassi al buon successo

dello Spano nella parte di *Lebour* : piacque : il pubblico sottolineò molte delle sue battute con manifestazioni d'ilarità, le quali mi parvero troppe : un po' per colpa del pubblico, che non aveva bene intesa la figura del personaggio, un po' per colpa dell'attore, che non glie l'aveva fatta intendere interamente.

Il Pappagallo verde di Arturo Schnitzler — **Effetti di luce** di Lucio d'Ambra. (Drammatica Compagnia di Roma - 25 Gennaio — *Teatro Argentina*).

Arturo Schnitzler é scrittore di molta reputazione in Germania : è austriaco, nel che non c'è niente di male, perchè si può benissimo essere nello stesso tempo austriaci e brave persone : ha studiato ed esercitato medicina, e ha dettato monografie, le quali divulgarono sue osservazioni cliniche e sue esperienze : poi s'è dato alla letteratura : medico e letterato dunque come Francesco Redi. Vi piace il Redi? A me piace moltissimo.

Il suo esordio risale al 1893 : fece allora rappresentare una commedia in un atto, *Anatol*, ch'ebbe buon successo : seguirono altri lavori coll'alternarsi di successi buoni e cattivi, come accade a tutti quanti scrivono pel teatro, ma i buoni ebbero prevalenza.

Arturo Schnitzler è *specialista* in drammi e in commedie in un atto, lavora di scorcio, è un con-

densatore, è un sintetico. Così nella letteratura narrativa, nella quale pure ha conseguito fama, preferisce la novella al romanzo: le sue opere teatrali sono novelle dialogate, le sue novelle sono atti di drammi e di commedie narrati.

Al genere drammatico ch'egli preferisce appartengono *Der grüne Kakadu*, il quale sarebbe presso a poco il *Pappagallo Verde* rappresentato ieri sera per la prima volta in Italia, *Paracelsus, Liebelei*. Ma nella sua officina non mancano drammi di maggiore proporzione, come *Il Velo di Beatrice*, di soggetto italiano: non è la Beatrice di Dante, non è la Beatrice fiiorentina: la Beatrice di Arturo Schnitzler è bolognese invece, innamora il vecchio Bentivoglio e fa accoppare una quantità di gente: gli stranieri non sanno concepire gl'italiani e le italiane che *sub specie criminis*: lo Schnitzler fece rappresentare nel 1905 una commedia in tre atti intitolata *Zwischenspiel* (l'*Intermezzo*) che, tradotta dal collega Nani, fu pubblicata dalla *Nuova Antologia*, e precisamente nelle puntate d'agosto e di settembre del 1907: non è una cattiva commedia: è paradossale, è inverosimile, ha una soluzione che non è una soluzione, ma, almeno alla lettura, desta qualche interessamento: i suoi personaggi sono dei bei matti, ecco tutto, ma i matti alle volte, non sempre, divertono. Nel 1906 fu rappresentata un'altra sua commedia al *Lessing Theater* di Berlino, *Der Ruf des Lebens* (*Il grido della vita*) che tratta la questione delle donne senza marito e senza il sostitutivo del marito, del celibato femminile, insomma: l'espressione in italiano non è esatta, per-

chè in buon italiano celibi sono gli uomini, sono nubili le donne, e anche mobili, secondo Francesco Maria Piave e F. T. Marinetti. La questione tuttavia è grave; non so come lo Schnitzler l'abbia risoluta, perchè non conosco la sua commedia: è molto probabile non l'abbia risoluta affatto.

Dello Schnitzler il critico Witkowski, ch'è un critico amarognolo, dice questo: « Vivono in lui la molle comoda agiatezza della vecchia Vienna e la frivolità della metropoli moderna, unite tutte e due dallo stesso fondo del carattere popolare, nella sua sostanza immutato ». Un bel giro di parole, alla tedesca, di cui lascio responsabile il sullodato amarognolo Witkowski.

Nel *Pappagallo Verde* non siamo a Vienna mollemente agiata e modernamente frivola, ma a Parigi e la sera del 14 luglio 1789, ch'è una sera famosa. Siamo in una strana osteria all'insegna del *Pappagallo Verde,* ove *Prospero,* oste, scrittura attori perchè facciano tipi e simulino azioni della mala vita: i signori aristocratici, quelli che si volevano mandare alla lanterna e si manderanno poi alla ghigliottina, la frequentano, sono minacciati, insultati, sanno ch'è un giuoco e ci prendono gusto. Accade che un attore, *Enrico,* il quale s'era sposato il dì innanzi con *Leocadia,* attrice della *Porte Saint-Martin,* finge meravigliosamente d'avere ammazzato l'amante della moglie, tanto che tutti gli credono, perchè tutti sapevano che la detta signora non si risparmiava certi spassi e che singolarmente non rifiutava le sue grazie a un *duca di*

Cadignan. E gli dicono: Hai fatto bene! Allora Enrico capisce e uccide veramente il duca.

Intanto la Bastiglia è presa e l'allegria è universale. Come si possa passare dalla finzione alla verità ci avevano di già insegnato gli autori della *Femme de Tabarin*, del *Dramma Nuovo*, e anche del libretto dei *Pagliacci*: il quadro dello Schnitzler non ha niente di straordinario e non significa nulla e dovrebbe passare senza infamia e senza lode. Il pubblico volle disapprovarlo: poteva anche approvarlo e le cose sarebbero rimaste allo stesso punto. Debbo tuttavia notare le macchiette degli aristocratici: sono fatte con gusto e con felice senso storico: la loro inconcepibile storditaggine, la loro fenomenale leggerezza sono ritratte con molta fedeltà: paiono i borghesi dell'oggi, i quali si meriterebbero la sorte degli aristocratici d'allora e anche peggio. tanto sono ciechi e sordi e stupidamente innamorati e rispettosi dei loro nemici: fortuna che questi, sinora, si palesano meno abili, più fiacchi, più parolai, più vuoti, e non dico poco, di quelli che nel 1789 e negli anni seguenti fecero le prime e splendide prove liberali e umanitarie.

Ma lasciamo stare la politica e veniamo agli *Effetti di luce* di Lucio d'Ambra: questa commedia fu già rappresentata sulle scene dell'*Argentina*: adesso vi torna, reduce da un ottimo successo riportato a Vienna, proprio nel momento, è da notare, in cui colà divampavano le maggiori ire antitaliane. La riproduzione fu fortunata: il pubblico si divertì molto al primo atto ch'è quanto mai grazioso: il dialogo è spiritosissimo e finissimo, la

posizione assai piccante, la condotta scenica sapiente, facile, tutta bravura.

Piacque pure il secondo atto, ma meno : è troppo *precipitato* di fatti : l'autore ha avuto troppa fretta di conchiudere. Si sente che qualche cosa manca : chi sa? Un terzo atto. La commedia finisce col lasciare un'impressione di farsa, e questo non era, nè poteva essere negl'intendimenti del d'Ambra.

Emilia Varini rappresentò la parte della *marchesa Anna* con molto garbo e con un'eleganza veramente signorile : la Carloni-Talli fu un'assai brava *Rosina Monteguti*, e il Dondini e il De Antoni ebbero applausi e li meritarono. *Effetti di luce* fu interpretato molto meglio del *Pappagallo Verde*.

Molte cose dovrei raccomandare : mi limito oggi a una cosa sola e non poco rilevante : raccomando cioè una maggior brevità d'intermezzi. Quelli che si usano all'*Argentina* sono d'una lunghezza inverosimile. Il pubblico perde la pazienza e ha tutte le ragioni del mondo.

El Refolo di Amelia Rosselli. (Compagnia di Ferruccio Benini — 26 Gennaio — *Teatro Quirino*).

Il ritorno di Amelia Rosselli all'arte della scena, per la quale pare nata veramente, fu salutato ieri sera da un successo lietissimo. La Rosselli è fra le poche scrittrici che posseggano il senso del teatro e smentisce l'opinione tanto radicata, e si dice assodata da una esperienza di secoli, che il femmi-

nile ingegno non possa trattare la poesia drammatica. Affermerò che l'arte sua è veramente femminile, tutta gentilezza, accurata, precisa, un po' minuziosa anche, sopra tutto buona e modesta; ma la modestia non esclude la grazia, anzi...

Refolo in dialetto veneziano vuol dire ventata, uno di quei folli colpi dell'aria commossa che schiudono improvvisamente finestre, porte, rompono vetri, mettono sossopra la casa. Figuratevi di queste ventate in una casa tranquilla, metodica, silenziosa, ove tutte le cose stanno al loro posto e che un ordine monotono governa, la casa d'una zitellona che litiga da vent'anni colla stessa serva pettegola e brontolona e intollerabile e la tollera, pur mandandola a farsi benedire cento volte al giorno! Altro che rivoluzione, sarà una catastrofe! Ma la ventata passa e le cose tornano com'erano prima. È la brusca faccenda d'un attimo: la Rosselli ha voluto rappresentare e analizzare quest'attimo fuggente, poichè gli attimi hanno l'abitudine d'essere sempre fuggenti: l'ha analizzato, un po' troppo, l'ha scomposto, l'ha fatto durare: si è compiaciuta del suostudio, se n'è innamorata, se n'è dilettata, ha dilettato anche noi, che gli perdoniamo quindi qualche abuso d'osservazione al microscopio, qualche insistenza, qualche ripetizione. È vero: molte cose che la Rosselli ha detto ci sono piaciute immensamente: prevedendo che ci dovevano piacere s'è compiaciuta di tornare a dirle, due, tre, quattro volte e più, con varianti, con nuove sfumature, tanto che forse solamente gl'incontentabili del mio stampo se ne sono accorti.

La casa sonnolenta della *siora Cate,* la zitellona, è un quadro di genere bravamente e finemente disegnato e colorito, un *interno,* un piccolo interno, compiuto, perfetto. La *siora Cate* ha settant'anni e vive con una serva, *Rosa,* la sua compagna e la sua disperazione: viene a visitarla ogni sera il *sior Momolo,* un vecchio anch'egli sulla settantina, e fanno una partita a tressette. Vi piace il tressette in due? Pare un giuoco facile, eppure ci vuole una certa pratica e una certa abilità, senza contare la fortuna. Il sior Momolo è fortunato: comincia le sue partite accusando infallantemente almeno sei punti. Ma si capisce che non fu fortunato in amore: amò ai suoi bei tempi e molto: e chi amò? Ve la lascio indovinare tra mille: proprio la siora Cate. E la siora Cate? Anch'ella amò il sior Momolo. Perchè non si sposarono? Perchè i parenti non vollero. E perchè non vollero? Adesso ne volete saper troppo: prima di tutto nè la siora Cate, nè il sior Momolo l'hanno mai saputo: e se non l'hanno saputo loro volete saperlo voi? Tenetevi la vostra curiosità e passiamo oltre.

***

Ecco la ventata: un forte, furioso suono di campanello rompe i profondi silenzi della sera, Rosa apre la porta e si precipita nella placida stanza da pranzo *Marinella,* pronipote della siora Cate, una bella figliola, scappata di casa sua, perchè amava *Piero,* e i parenti non volendo le nozze, ha pensato risolvere la situazione e correre all'in-

namorato che l'attendeva a Bologna. Senonchè a Mestre (ella veniva da Treviso) ha cangiato idea ed è giunta a Venezia per avere un momentaneo rifugio nella casa della prozia. Potrà intanto ottenere il consentimento dei suoi? Se sì, meglio: se no, è sempre a tempo per proseguire il viaggio. Come colpo di fulmine non c'è male! La siora Cate maledice la ribelle, il sior Momolo non nasconde la sua riprovazione e il suo sdegno: l'altra se ne ride: farà quello che vorrà: è un certo tipetto! Pure, la siora Cate e il sior Momolo hanno un bel maledire e un bell'irritarsi, in fondo (e qui è la commedia) si commuovono: quella ragazza, non c'è che dire, sa resistere e sa volere: se avessero fatto altrettanto tutti e due, allora? Ai tempi loro era dogma il rispetto, la riverenza, l'obbedienza verso i maggiori, e ai decreti, spesso inesplicabili, che pronunciavano si chinava la testa, si soffocavano desideri e passioni, e ci si rassegnava: in questi tempi le cose vanno diversamente: i figli fanno a loro modo, insorgono, e, se occorre, scappano. Brutti tempi! Ma i due vecchi temono essere nati troppo presto e non aver potuto godere dell'odierno pervertimento dei costumi! Marinella resta in casa della prozia e la casa diventa un'altra: la fanciulla ride, scherza, suona il pianoforte silenzioso da più lustri (sarà stato scordato) giuoca col gatto, insomma fa vibrare fra quelle tacite pareti i suoi ardenti diciott'anni. Ha l'umore allegro la giovinetta: altra cosa che il sior Momolo non giunge a capire: ai tempi suoi la gente piangeva, si disperava, si faceva cattivo sangue, quando le cose amorose anda-

vano a rovescio, oggi no, oggi i giovani nelle traversie amorose non perdono nè il buon umore, nè l'appetito, vanno contro al destino cantando e danzando. E pare che Marinella abbia ragione, perchè un telegramma liberatore le viene ad annunziare che la sua famiglia capitola, cioè si rende a discrezione. E Marinella torna a casa contenta e felice e la ventata è finita. I due vecchi restano soli, melanconici, anzi tristi, e arrabbiati. E si rimproverano vicendevolmente la loro rassegnazione, la loro timidità, la loro scarsità, la loro mancanza di energia, di volere. « Lei doveva essere più ardito! » — « Lei doveva incoraggiarmi » — « Lei doveva farmi capire... » — « Lei doveva parlare ». E tutta questa vanità di rampogne, dopo una lunga vita inutile, è profondamente poetica: la scena poteva essere più breve, poteva avere anche meno l'aria d'una ricapitolazione, ma c'è dentro molta sincerità, molto umorismo, molta delicatezza. « Facemmo male? Può darsi. Fanno bene questi? Chi sa! Vedranno forse altri di qui a cent'anni chi aveva ragione e chi aveva torto! » E i due vecchi finiscono col sorridere, col guardarsi in viso lungamente e tornano a giuocare e sior Momolo accusa di prima mano sei punti, una napoletana cioè e tre assi.

Vi ho detto quelli che a me paiono difetti e pregi del *Refolo*: i pregi soverchiano: il pubblico applaudì calorosamente del tutto convinto e contento, come poche volte vidi. Il teatro veneziano moderno conta dunque un lavoro di più vivo e vitale, e ne aveva bisogno: dico il teatro veneziano, poi-

chè la commedia fu scritta nel delizioso dialetto, e scritta maravigliosamente, con un dialogo fresco, arguto, pittoresco, del tutto goldoniano: un dialogo così squisito manca spesso al teatro italiano, troppo spesso. E vorrebbero abolire il teatro dialettale! Ma neppur per sogno!

La interpretazione fu un divertimento incomparabile, una festa, una gioia: il Benini (sior Momolo) visse la sua parte da quel grande umorista, da quel profondo conoscitore dell'anima umana ch'egli è: la Benini Sambo (siora Cate) fu la più cara, la più amabile vecchietta di questo mondo: la Zanon Paladini (Rosa) fu artista superiore, prodigiosa: la Seglin (Marinella) la simpatia in persona. Con questo quartetto *El Refolo,* che si replica questa sera, farà vittoriosamente il giro d'Italia.

L'Edera di Grazia Deledda e Camillo Antona Traversi. (Drammatica Compagnia di Roma — 3 Febbraio — *Teatro Argentina*).

Certamente il romanzo vale assai più, ma anche il dramma ha valore e tutt'altro che comune: anzi sarebbe di quei drammi degni di fermare sul serio l'attenzione nostra, i quali drammi in verità sono pochi, se il romanzo non fosse, se quanto rammentiamo del romanzo non recasse danno a quest'opera teatrale. Io non vorrei aver letto e studiato l'*Edera* di Grazia Deledda: il vasto quadro che ammirai e ammiro non mi sarebbe sembrato impiccolito e

talvolta immiserito e le persone, del cui robusto tessuto psicologico avevo ampia conoscenza, non avrei vedute troppo semplificate per cenni sommari. Chi sa! L'opera drammatica mi avrebbe contentato del tutto e il suo buon successo, del quale ho ragione di compiacermi, significando omaggio a un'illustre scrittrice e a un forte drammaturgo, avrei giudicato giusto in ogni parte.

E qui sorgerebbe in me il desiderio di porre a confronto le due arti, quella narrativa e quella drammatica, e di tornare sopra una vecchia mia tesi favorita, della superiorità cioè della prima sulla seconda. Un mediocre romanzo non supera forse una buona commedia, un buon dramma, per la maggior ricchezza di mezzi di cui il romanziere può fruire e per la libertà colla quale può usarne, libertà che fra le strettoie della scena conviene sagrificare, ed è annullata, perduta? Noi vagheggiamo una scena libera, è il nostro ideale: sia pure: ma la scena più libera del mondo è sempre serva in paragone delle pagine del libro, ove lo scrittore scrive e descrive a suo talento, riproduce la vita come si affaccia agli occhi della sua mente, prepara e concatena e risolve gli avvenimenti come nella realtà si preparano, si concatenano, si risolvono. Occorre al drammaturgo mettere il mondo reale entro un mondo fittizio, che ha, se non leggi assolute, alcune norme necessarie di tempo e di spazio, alle quali tutti, anche uno Shakespeare, anche un Molière, anche un Goldoni debbono ubbidire. Ubbidiscono a malincuore, e come possono, ma ubbidiscono, e se non vogliono, vi si

costringono; tanto è vero, che le opere dei grandi scrittori non si rappresentano come furono concepite e concretate, ma accomodate, ridotte, tagliate, rimaneggiate e spesso, e quasi sempre, in mala maniera, e la vita eterna dei capolavori del teatro, non è sul teatro, ma fuori.

Tuttavia il tema è lungo e mi caccerebbe chi sa dove: sarà meglio mi restringa alle impressioni che provai ieri sera e che lasci da banda le mie antiche malinconie, le quali poco debbono premere ai miei lettori di oggi, e in fondo a me pure premono poco. Il primo atto dell'*Edera* piacque assai e giustamente al pubblico: è un bel quadretto, è un « interno » riuscito: si apprende sollecitamente chi sono i personaggi, la decadenza della famiglia Decherchi, la rovina che la minaccia: l'asmatico e paralitico « ziu Zua » è sulla scena, inchiodato nel suo letto di dolore, maledicente ai suoi parenti e ai loro familiari, odiatore di tutti e cordialmente odiato da « Annesa » e da « Paulu Decherchi »: è la vigilia d'una festa, si sparano fuori fuochi d'artifizio, giungono di lontano gli ospiti, accolti colla larghezza tradizionale dei sardi. Chiude l'atto una scena fra Annesa e Paulu e noi sappiamo che i due s'amano ardentemente, che la passione di Annesa è di quelle che non cedono anche innanzi a un delitto, che la trovatella adora nel suo Paulu non solamente l'amante, ma anche il padrone e signore: è l'amore cieco d'una schiava. « Tu puoi salvarti », gli dice, « sposa una ricca donna: io partirò per sempre, me ne andrò in America con « Gantine », il servo, che ti rassomiglia, perchè è

tuo fratello bastardo: guardando lui mi rammenterò di te ». E non ha finito di pronunciare queste parole che quasi sviene: si afferma pronta al sagrifizio e l'idea del sagrifizio le fa perdere i sensi! Così, pare, si ama in Sardegna: d'altronde ogni amore vero non è ch'egoismo allo stato furioso.

Anche il secondo atto piacque e fu applaudito vivamente, ma per altra ragione, perchè è tolto dalle viscere del romanzo e riproduce quanto questo ha di più violento e di più tragico. Paulu è partito in cerca di denaro: doveva tornare e non è tornato e la sua assenza è pessimo indizio: si scatena un temporale: la notte è cupa, è terribile: ziu Zua ha chiamato il buon parroco « Don Virdis », si sente morire e vuol confessarsi: prete e moribondo restano soli sulla scena e la confessione è drammaticissima, sobria, colorita con pennellate sicure, è quanto di meglio c'è in tutto il dramma, e notate che qui era facile cadere nel vieto e nel manierato. Don Virdis persuade il vecchio a beneficare e a salvare i suoi parenti e parte soddisfatto dell'opera buona compiuta, che tuttavia deve tenere celata sino al nuovo giorno. Annesa viene ad assistere l'ammalato: questi, partito il prete, torna a palesarsi cattivo, crudele, pure non abbastanza per dare qualche apparenza di giustificazione a quello che sta per accadere. Gli autori non hanno fatto questo povero ziu Zua così intollerabile come sarebbe stato necessario: dopo la scena della confessione è anzi diventato addirittura simpatico. E allora Annesa, la quale si determina ad ucciderlo, rischia apparire odiosa, e tale appare veramente.

Perchè Annesa si determina all'omicidio? Perchè ha ricevuto un biglietto da Paulu, che le annunzia le sue pratiche fallite e il proposito ch'egli ha di suicidarsi. Annesa perde la ragione: quel vecchio è prossimo a morte, se affrettasse la fine di lui? Ecco la famiglia Decherchi salva, il suo Paulu fuori d'ogni pericolo e... Pensato, fatto! Nel romanzo l'idea omicida s'impadronisce di Annesa con lenta, fatale, logica progressione: la donna esacerbata e stanca si addormenta, fosche visioni le balenano nel sonno: si ridesta d'un subito, va per compiere il delitto, poi si ritrae inorridita: la notte tempestosa pare duri eterna: lotta disperata contro la suggestione che l'afferra e la domina, lotta nel buio nella solitudine. Qui invece tutto succede con rapidità fulminea: c'è effetto drammatico, c'è effetto teatrale: non v'è preparazione, giustificazione. C'è effetto drammatico, c'è effetto teatrale: ma è così potente e grandioso come mi aspettavo? No. Innegabilmente v'ha un abbassamento di tôno. Segue la scena fra Paulu, reduce, e Annesa, in cui si manifesta la dolorosa e perfetta inutilità del delitto, chè Paulu ha trovato il denaro: questa scena è veramente bella: Annesa, smarrita, convulsa, rivela che il vecchio è morto, e Paulu fugge: non vuole assistere alle cerimonie funebri, e poi potrebbero credere a un delitto e accusarlo e arrestarlo.

Il terzo atto ci conduce in una caverna, in montagna, ove Annesa s'è nascosta, poichè tutta la famiglia Decherchi fu imprigionata: giunge a lei Don Virdis, il prete, e le strappa la confessione del suo fallo amoroso e del suo delitto: la scena è nel

romanzo, ma ha una significazione morale e religiosa che nel dramma non si ravvisa per nulla. E a che serve quest'atto? A narrarci quello che di già si sapeva? A darci notizia dell'origine dell'amore che fece omicida Annesa, origine lontana che, a questo punto, poco importa conoscere? Piuttosto a preparare l'ultimo atto, che rappresenta la famiglia Decherchi messa in libertà, mercè una comoda perizia, che afferma ziu Zua morto per fine naturale, e il ritorno d'Annesa e le sue tristissime nozze con Paulu; ma questo ritorno accade nel romanzo dopo molti anni, dopo altre sventure, quando le persone del dramma sono invecchiate e irriconoscibili, quando assume veramente il carattere d'un'espiazione: invece qui è immediato, pertanto poco persuasivo e poco umano; le nozze, il domani del delitto, paiono non un castigo, ma un premio. Lo spettatore resta disorientato e non comprende quale sia l'intento e l'anima dell'opera.

Come vedete, sono stato severo: il che non toglie che io debba e volentieri riconoscere che tutto quanto rimane qui del romanzo, del fortissimo, dello stupendo romanzo, basta a dar ragione del felice successo dell'*Edera*: gli spettatori stettero religiosamente attenti durante i quattro atti, incatenati, presi dall'azione, dalla novità dell'argomento, da quello che qui è sincero e chiamarono più volte gl'interpreti al proscenio, nè vi furono quei contrasti violenti, quelle nervosità che sono di prammatica all'*Argentina* e che fanno d'ogni prima recita colà un « periculum », come si dovrebbe dire veramente e classicamente. Si voleva, e spesso

con alte grida, festeggiare di persona l'illustre autrice; ma Grazia Deledda non era in teatro e se vi fosse stata non avrebbe accolto l'invito, sebbene cortese e lusinghiero. Ella è modesta quanto geniale, e la sua modestia, rara negli scrittori, rarissima nelle scrittrici, ammiro profondamente, quanto l'altezza, la vivacità, l'originalità del suo ingegno. D'altronde io sono lietissimo allorchè gli autori si sottraggono a queste manifestazioni del pubblico: li lodo, sperando valga l'esempio dignitoso e nobile.

All'esito felice della rappresentazione di ieri sera giovò la Sardegna, il paese in cui il dramma si finge, il paese natìo dell'autrice, ch'ella ci rivelò prima fra i moderni, che ci è caro per simpatia invincibile, che ci appare tuttora misterioso, e per quest'aria di mistero ci piace tanto e ci seduce. Vero è che qui non c'è abuso di colore locale, e anche questo è bene: il teatro, ed è cosa che molti, anche valenti, non vogliono intendere, sciupa i particolari pittoreschi, quando i particolari non sciupano addirittura l'opera d'arte. Ma il senso del paese ci attrae tanto più quanto più è vago, quanto meno è preciso e determinato. Fa il resto la nostra immaginazione, la quale occorre appunto non sia costretta entro confini troppo rigidi.

Appariva sarda Evelina Paoli, nel rosso costume nuorese, che dava risalto ai suoi lucidi capelli bruni e agli occhi neri fiammeggianti; nulla di più elegante e di più caratteristico, nulla di più intonato col dramma: quella donna rosso vestita era l'amore ardente, era la passione che brucia e divora,

era il « crimen amoris : » pareva uscisse da una delle tele di Don Antonio Ortiz Echagüe, che ammirammo testè all'Accademia di Spagna: mai compresi bene i romanzi di Grazia Deledda come vedendo balzare vive innanzi ai miei sguardi le figure del giovane maestro spagnuolo. E questi romanzi ha pure compresa Evelina Paoli, ch'evidentemente s'è inspirata, creando il suo personaggio, a tutta l'opera dell'insigne scrittrice: ne ha indovinato e ne ha reso lo spirito. Quella di ieri sera fu un'interpretazione che onora la nostra valorosa attrice.

Anche gli altri recitarono bene, meglio del solito certamente. Il Mascalchi fu un ottimo Paulu e ottimo Don Virdis il Fabbri: degni di lode il Bissi e il D'Annunzio e il Cantinelli: il Bissi degno di molta lode anzi, chè nella parte di ziu Zua fu perfetto e per espressione e per truccatura.

La Serenata Nova di Pietro Mengarini.
(Compagnia di Ferruccio Benini — 4 Febbraio — *Teatro Quirino*).

L'argomento della *Serenata Nova* non è nuovo, ma dicono che sotto il sole non c'è niente di nuovo, il che è un'esagerazione. Gli argomenti nuovi mi piacciono, quello dell'*Edera* per esempio, che sul teatro non s'era mai veduto: tuttavia non importa tanto l'argomento, quanto la maniera di trattarlo, e gli antichi si compiacevano di tornare su temi che avevano fatto la gloria d'altri, anzi di questo si

compiacevano, e più un soggetto era celebre e caro al pubblico, meglio era. Mi pare che tale abitudine non sia del tutto passata di moda, sebbene la predilezione degli spettatori per determinati soggetti non ci sia più, essendo oggi verso queste ed altre cose gli spettatori indifferentissimi.

Dunque due fratelli rivali in amore, e uno di questi fa il gran rifiuto, non per pochezza, ma per grandezza d'animo. *Poldo Fanti* è il buono, il semplice, il nobile: *Alfredo Fanti* è il figliuol prodigo, bello e fatale e, dopo qualche traversia, fortunato e glorioso: e quell'altro si sacrifica sempre. Sacrifica prima il suo denaro, volendo salvare il fratello che precipitava nei bagordi, indebitato sino all'osso, vittima di usurai dalle unghie lunghe e acute: ci riesce, e Alfredo, che aveva ingegno musicale, va a Monaco, cambia aria e compie i suoi studî. Questo è il primo atto, nel quale apprendiamo che Alfredo s'era innamorato d'una signorina, a nome *Tilde Albertelli,* che questa gli corrispondeva ma offesa dalla vita scapestrata di lui, gli restituisce lettere e parola.

Secondo sacrificio e secondo atto: Poldo si ritira in campagna, assieme a *Luisa,* la vecchia madre, per fare economia e per rimettere a punto il patrimonio dissestato dal prodigo. In villa Poldo s'irruginisce, diventa un contadino, a segno che il suo fattore gli propone in moglie la figliuola *Seleni,* che, d'altronde, *xe un bel toco de tosa,* al secolo signorina Seglin· Invece Poldo s'innamora d'un'altra e quest'altra è proprio la Tilde di cui sopra. C'è fra questi due una bella scena, la migliore della

commedia : Poldo timidamente e gentilmente (chè sotto ruvida scorza ha l'anima delicata e poetica) si spiega : Tilde si commuove, non dice di sì, ma non dice nemmeno di no. Frattanto Alfredo diventa famoso, e i giornali parlano d'una sua Serenata Nova che fa furore e la madre s'intende con due suonatori girovaghi perchè la suonino : l'episodio è carino, è sentimentale, un po' alla Bracco, ma non serve a nulla. Ci sono troppi episodî qui dentro, che hanno l'aria di riempitivi, e che rubano il tempo a quella che dovrebbe essere la commedia vera e propria. E' vero che la vita non è che un tessuto d'episodî, ma occorre di questa verità non si abusi in teatro.

Terzo sagrificio e terzo atto : siamo a Milano, ove Alfredo è direttore d'orchestra, e l'autore ne profitta per presentarci tipi del teatro di musica, un *Santini*, piemontese, invidioso, cattivo, una peste, *Toco*, basso, napolitano, ciarlone e spaccone, *Albini*, tenore, veneziano, senza carattere determinato : tuti e tre parlano il loro rispettivo dialetto : il Moro Lin, che faceva da Santini, un puro torinese, il Conforti, un napolitano un poco caricato ma spassosissimo. Giungono in incognito all'albergo dove stanno tutti questi matti, Poldo e la madre, e il basso Toco scambia Poldo prima per un giornalista, poi per un rappresentante di casa Sonzogno. Il fratello contadino sente sul conto del fratello celebre le notizie più inverosimili, più stravaganti, finchè Alfredo in persona non lo riconduce alla realtà : tutte leggende create dall'invidia, dai pettegolezzi, delle amplificazioni dello strano mondo

in cui deve vivere! Ma la realtà è ben dolorosa, che Alfredo è sempre innamorato di Tilde, la quale, dice lui, lo ha sempre amato: è singolare che di questo, Poldo non abbia mai saputo niente! Ma adesso che sa, prende il suo partito: Alfredo suona al pianoforte la *Serenata Nova* composta da lui, pensando a Tilde, l'altro piange e rinunzia. E la madre cerca consolarlo.

L'interpretazione fu tra le più belle a cui abbia assistito in vita mia, una delizia, una perfezione un godimento pieno e intenso in cui si dileguarono i difetti, le inutilità, le lungaggini della commedia. Mi pareva essere tornato ai miei tempi migliori, quando a teatro mi divertivo sinceramente. Ascoltavo rapito tutti quei dialoghi, in verità eterni, e desideravo anch'io non finissero mai. Che poema ha creato il Benini concedendo al personaggio di Poldo vita, verità, anima, colore e calore! Questi non è solamente un grandissimo artista drammatico, ma un grande psicologo e un grande moralista. La Benini Sambo era la vecchia madre, la bontà, la tenerezza, la indulgenza in persona: ognuno di noi rivide in lei la figura più venerata e più cara, la immagine che non ci fa rimpiangere d'essere vissuti: seguimmo la straordinaria attrice con ammirazione affettuosa e commossa. La Benini-Dondini disegnò con arte delicatissima la breve parte di Tilde e la Seglin in quella della florida contadina fu tutta grazia e tutta freschezza. Il Mezzetti (Alfredo) compie il miracolo d'essere tutt'ora un primo attor giovane di rara bravura: del Conforti e del Moro Lin ho detto: il Sambo fece d'un vecchio

suonatore girovago più che una macchietta, una figura non dimenticabile.

L'autore di questa commedia è Pietro Mengarini, ottimo e studioso giovane e lavoratore tenace e pittore di non comune valentìa. La passione ardente ch'egli ha per l'arte drammatica è una passione felice? Forse perchè si possa dire questo sicuramente occorre ch'egli ancora si affatichi e contenda: ma intanto la *Serenata Nova* ha virtù che altre sue opere non avevano e mi convinse a bene sperare di lui. Al pubblico piacque (e con quegl'interpreti come non poteva piacere?) e gli applausi furono molti e nutriti e il Mengarini fu chiamato al proscenio cinque volte.

Quali le virtù di questa commedia? Bontà e finezza d'osservazione, studio di caratteri, disegno garbato di alcune scene, una cert'aria di poesia che circola in tutto il lavoro. Ma, a parte gli altri difetti di cui ho fatto cenno, occorre mettere assieme tutte queste buone cose, ordinarle, svilupparle: il che il Mengarini non ha fatto. E quella Tilde di chi è veramente innamorata? Di Poldo o di Alfredo? La questione è rivelantissima e non doveva restare insoluta. Ed è poi verosimile che dell'amore di Alfredo, noto alla madre di lui, noto alla madre della ragazza, Poldo non sapesse nulla, e che in tanti anni nessuno glie n'avesse fatto parola? Quando la madre s'accorge ch'egli s'innamora di Tilde, perchè tace e lascia si formi il doloroso equivoco? Perchè... perchè... altrimenti la commedia non sarebbe stata. E' una ragione, ma è mediocre.

A ogni modo, avere offerto a Ferruccio Benini e

alla sua compagnia la trama per una grande interpretazione, è già un merito: il pubblico dev'essere grato all'autore: gliene fu grato di fatti e questa gratitudine dimostrarono i molti applausi di ieri sera.

Il Canto del Cigno di Duval e Roux. (Drammatica Compagnia di Roma — 12 Febbraio — *Teatro Argentina*).

Avete mai sentito cantare i cigni? Io no. E vi confesso ne avrei desiderio vivissimo, sebbene dubiti forte il mio desiderio non sia del tutto vano. Dubito, vale a dire, che i cigni cantino mai, nemmeno quando sono presso a morire. E pensare che nelle finzioni letterarie i cigni hanno cantato tanto e che anch'io li ho fatti cantare chi sa quante volte! Tirannide delle frasi fatte, comoda e ineluttabile tirannide, degna della turba innumerevoli degli scansa fatica che scrivono, e che pesa pure sui lavoratori che vanno in cerca disperata dell'espressione, nelle notti forzatamente insonni, o quando il proto martella perchè il giornale va in macchina e un minuto di ritardo minaccia la perdita del treno!

Comunque, canti o non canti, il cigno è animale bellissimo e si compiace dei laghetti nei parchi signorili e di quelli nei giardini pubblici, ove convengono balie, bambini e innamorati. Animale caro ai poeti e ai musicisti, animale araldico di quanti toccano la lira (altra frase fatta), delicato ed elegante

e graziosamente stupido animale metaforico! Inspirò versi famosi. Rammentate quelli del Foscolo, nel secondo inno delle *Grazie*?

..... A quanti alati
Godon l'erbe del par l'aere ed i laghi
Amabil sire è il cigno; e coll'impero
Modesto delle grazie i suoi vassalli
Regge, ed agli altri volator sorride,
E lieto la superba aquila ammira.

Che poeta quel Foscolo, anche nelle *Grazie*, stavo per dire sopra tutto nelle *Grazie!* Altro che... ma non scriviamo nomi di poeti contemporanei: siamo, se non giusti, gentili: non scriviamo neppure nomi di odierne poetesse: siamo, se non giusti, galanti!

Il cigno ieri sera era Cesare Dondini, *marchese di Sambre* nella commedia dei signori Duval e Roux di cui l'*Argentina* celebrava la prima rappresentazione. Il marchese di Sambre fu poeta ai suoi bei giorni, e sopra tutto libertino, ma di quei libertini, stile *secondo impero* di Francia, di cui si è perduto lo stampo, Don Giovanni cavallereschi, avventurosi, irresistibili, che sapevano fare d'ogni episodio galante un romanzetto, e d'ogni romanzetto vissuto la galanteria più squisita e più profumata. Osservate come in questa materia erotica si riconosce sempre la superiorità della generazione precedente: ora noi riponiamo il nostro nostalgico ideale fra il 1860 e il 1870: in quei tempi si affermava invece che chi non aveva amato fra il 1830 e il 1840 non sapeva nulla della donna, dei gentili er-

rori, dei deliziosi inganni e delle preziose conquiste. E in quel decennio si sognava il primo impero, e sotto il primo Napoleone si pensava fremendo agli ultimi bagliori del regime antico, a Casanova e ai *talons rouges!* Forse verrà il giorno in cui saremo noi pure invidiati! Ci pare difficile, ma non è impossibile!

Dunque questo *vieux beau de l'empire,* nel momento in cui s'alza la tela ha cinquant'anni, e ha fatto giudizio e s'è ritirato in campagna (beato lui! Come lo imiterei volentieri!) nei pressi di Rambouillet, ove c'è il castello reale, oggi gradito asilo alle distrazioni venatorie dei presidenti della repubblica francese. Se noi si vivesse in repubblica, e si avesse per presidente, non so, il Giolitti, il Marcora, il Barzilai, dove andrebbero a caccia costoro?

Il marchese di Sambre ha fatto giudizio e ha una figlia unica, *Elena,* di cui è innamorato pazzo, e nel suo amore paterno entra la galanteria, intendiamoci, la più innocente, la più pura si possa immaginare: ma questa forma d'affetto scalda la testolina romantica della vezzosissima Elena: oh, il suo bel papà, così elegante, così ben vestito, così frivolo, che parla così spiritosamente, che scrive così bene, come scriveva Prospero Merimé, quando era di buon umore, e anche quando era di cattivo umore! Elena s'è sposata con un bravo giovinotto, l'ingegnere *Laverdière,* elettricista di grande valentia, meccanico di prima forza, scienziato, inventore... ma troppo positivo, troppo pratico, troppo studioso, troppo occupato. E le cose della famiglia Laverdière non vanno bene, e l'ingegnere, che non

è poi tanto positivo e tanto pratico come pare, cerca un diversivo, cerca commettere qualche famosa sciocchezza, del che è perfettamente capace, essendo un perfetto matematico, e quindi... Cerca e trova una scienziata, *Yessi Cordier*, direttrice della rassegna femminista *Il focolare scientifico*. Credete che la Cordier sia di quelle femministe brutte, male in arnese, noiose, antipatiche, intollerabili? Ohibò! E' una donnina elegantissima, una creatura di lusso e di piacere, una *cocotte* della scienza e del femminismo. Che vuole costei? Quattrini e tanti: la vita che fa costa, e costa anche più la sua rassegna, superbamente allestita, ma priva di lettori, di abbonati, e scarsa ad affari di pubblicità. La sua bellezza serve a trovare i fondi pel *Focolare scientifico*; e in questo momento le occorrono cinquantamila franchi e chi glieli darà sarà proprio l'elettrotecnico Laverdière. Il marchese di Sambre s'accorge del maneggio, per l'audacia di Yessi Cordier e per la stupidità di Laverdière, e immagina un piano e lo mette subito in esecuzione: prenderà lui il posto di Laverdière, e tornerà una volta tanto, forse per l'ultima volta, nell'esercizio delle sue funzioni: a cinquant'anni è ancora in condizioni di dare dei punti a qualunque giovinotto, sopra tutto a suo genero!

Ecco quanto è rappresentato in un primo atto carico, sovracarico d'incidenti, di *pannes* automobilistiche (false *pannes*, ma non importa), di telegrammi che arrivano a tempo opportuno, e via dicendo:

si sente l'artefatto lontano un miglio: il *vaudeville* è alle porte.

Il secondo atto rappresenta la vittoria del marchese cinquantenne: *veni, vidi, vici.* Scena: la redazione del *Focolare scientifico*, ci sono le redattrici, le dattilografe, tante macchiette femminili, tutta roba di cui gli autori non hanno saputo trarre partito conveniente, e qui la satira era così facile, persino troppo facile! Non sono riusciti a farci ridere, ed è questo il loro torto: è vero che non ci hanno neppure annoiati: ci hanno lasciati nell'indifferenza. Ma l'atto si rimette verso la fine: la sostituzione del marchese al giovane industriale è pronta, è comica, è originale, senza misteri, senza sotterfugi, senza trucchi, chè il suocero mette il genero, sbrigativamente, alla porta e si siede a cena colla cortigiana scientifica: la sua amabile, gioconda intraprendenza supera il non arduo ostacolo: Yessi stordita, un po' ebbra di Sciampagna, lascia fare e poi, giacchè ci si trova, ci mette anche lei buona volontà. La scena è arrischiatissima, è licenziosissima, tutta ordita di carezze e di baci, specialmente di baci. Dio! Come fu baciata ieri sera Evelina Paoli e che figura si faceva noi del pubblico! Altro che *Un sogno di Valzer!* La bella eroina del *Sogno*, Elodia Maresca, era in un palco e, spettatrice, si divertiva. Una volta per uno! Ieri a me oggi a te! Al pubblico, a una parte del pubblico almeno, la scena piacque: i giovanotti del bel mondo e le graziose donnine ch'erano in teatro batterono le mani guantate. La verità fa sempre effetto: sopra ogni cosa la verità della nostra vita parti-

colare, della nostra professione, delle nostre abitudini. Che sognano i cacciatori? Le selve. Che i guerrieri? Le schiere.

Terzo atto: Lavardière narra alla moglie che non è lui il colpevole, ma papà. E papà torna, dopo la notte per lui *albo signanda lapillo*, seguìta da una mattinata eroica, da un duello, in cui Don Giovanni s'è buscata una scalfittura al braccio: la cosa è completa! Torna ed è ricevuto male, la figlia è gelosa, il genero gli tiene il broncio, un vecchio amico rimbrotta l'incorreggibile, perfino i servi fanno i sostenuti. Ma tutto finisce lietamente: Elena ha perdonato Lavardière, che in fin dei conti non ha commesso adulterio, Lavardière chiede al suocero che non sia più suo rivale presso la figlia, che non lo vinca colla sua eleganza, col suo spirito, colla sua eterna giovinezza, e vada a fare un viaggio, e non scriva più lettere alla Prospero Merimé, e consegue quanto chiede, consegue insomma la moglie gli sia restituita, franca dall'affettuosa tirannide paterna. E non basta: ecco che capita anche Yessi Cordier, e che restituisce al suo efimero, ma graditissimo amante, il portafogli colmo di biglietti di banca che egli aveva dimenticato nella stanza da letto di lei. Atto magnanimo e poco verosimile! Ma quali non sono gli effetti della galanteria del secondo impero, del canto del cigno! I due si dividono serbando dell'avventura la memoria più dolce, e pare il marchese abbia le lagrime agli occhi! Dove c'è più tenerezza, nel primo o nell'ultimo amore? Lascio la grave questione insoluta.

La commedia è molto leggera: è una commedia-

vaudeville, genere di moda, pertanto molto libertina. Sta bene in un repertorio di teatro d'arte? Ed è per queste divagazioni licenziose che s'è creato un teatro Stabile? Non credo. La soluzione poi é precipitosissima: ogni cosa cangia a vista: i caratteri si mutano e si contraddicono: conchiudere a questo modo é assai comodo. Il pubblico alla fine parve poco convinto: non disapprovò, è vero, ma non applaudì neppure: sfollò il teatro nella più beata condizione di tranquillità.

L'interpretazione del *Canto del Cigno,* mi parve buona: la Paoli fu tutta civetterie e seduzioni, seduttrice e sedotta, sensuale sempre, come voleva la commedia, e, nell'ultima virata di bordo, sentimentale; piacque assai. Ada Dondini recitò simpaticamente la parte di Elena: il Dondini fu molto galante: nel primo atto si diede assai da fare, troppo anche, ma nel secondo e nel terzo la sua comicità fu di lega ottima. Bene, come sempre, il Bissi in una macchietta, quella di *Thévenot,* il vecchio amico del marchese di Sambre; lodevole il De Antoni nella parte di Lavardière; lodevoli Anita Dondini, la Rossi-Bissi, la Coppa, la Fabbri, la Zuccoli che popolavano la redazione del *Focolare Scientifico*. C'era di che convertirsi al femminismo!

Il Teatro dialettale napoletano e i suoi comici. (Compagnia Scelzo Cosenza — 19 Febbraio — *Teatro Nazionale*).

Non fu delusa la mia aspettazione e quella del pubblico che accolse il mio invito colla bontà di cui mi suole onorare. Assistemmo ieri al non frequente spettacolo d'una rappresentazione spontanea, vigorosa, intonata e colorita in modo perfetto: ascoltammo una compagnia veramente *affiatata* e ordinata: ascoltammo, vedemmo un'artista di grande valore, la Scelzo-Santelia; ci divertimmo, ci commovemmo, il che non accade tutti i giorni, a me singolarmente.

E inoltre (dovevo forse cominciare dicendo questo) vedemmo, ascoltammo attori napolitani, che sono napolitani autentici, e non napolitani che vogliono fare i parigini e recitano nel loro dialetto il *vaudeville* francese, e ci si presentò l'immagine d'un teatro napolitano, come potrebbe essere, riflesso diretto e genuino della vita di quel popolo strano, ardente, affettuoso, impetuoso, drammatico, d'un teatro che sgorga dalla vita, quanto mai caratteristico, quanto mai regionale, quanto mai vero. Si sente in questo tentativo l'atmosfera della città, appare il suo colore, il suo cielo, il suo mare:

un poco della poesia del Di Giacomo recata sulla scena, questa poesia così luminosa, così profonda, in cui il sentimento si fa parola e armonia, in cui melanconie, risate, visioni di uomini e di cose cospirano maravigliosamente a creare effetti che ci afferrano l'anima e si scolpiscono nella nostra memoria.

Questo teatro esiste per opera degli autori? Vi ho detto che a me pare tentativo, non so se, e come, e quanto, e con quanta fortuna, perseguito. Discorrere da critico (tale non sono, ma pure faccio a mio modo, estemporaneamente, impressionisticamente l'ingrato mestiere del critico) e nemmeno da cronista delle due opere che furono ieri rappresentate non posso, non debbo, ché si tratta di opere già note e discusse e giudicate, e sarebbe inutile vi dicessi le vitrù e le colpe della *Mamma* del Pagliara e di *A Santa Lucia* del Cognetti. Mi preme affermare piuttosto che questo teatro esiste negli attori: non é tutto, siamo d'accordo: è molto, tuttavia. Esiste negli attori che sanno figurare alla perfezione, immaginare con intuito prodigioso, curare con uno studio che dev'essere paziente, assiduo, tipi popolari, tipi umani, negli attori che parlano, ridono, piangono come nella verità si parla, si ride, si piange, che rapresentano le loro storie di amori, di dolori, di passioni ardenti, di tenerezze, di delitti, in modo che noi dimentichiamo del tutto che si assiste a una finzione: nulla di eccessivo, non urli, non gesticolazioni frenetiche, equilibrio invece, disegno corretto, impeccabile, verosimiglianza in somma, arte squisita, compiuta

E sarebbe un peccato che a questi artisti venisse a mancare la materia, che non riuscissero a inspirare poeti degni del nome, che non ostante il molto abuso che se n'è fatto è pur sempre caro e può essere ancora glorioso.

Chi sono questi artisti? Vengono dal palcoscenico, com'è antico costume italiano: lo Scelzo é figlio d'un celebre *Pulcinella,* che fu rivale d'Antonio Petito, che trionfava alla *Fenice,* mentre l'altro imperava a *San Carlino. Pulcinella* lo Scelzo, dicevano gl'intenditori, più tradizionale, più maschera, più *comico dell'arte,* mentre il Petito aveva fatto evolvere, aveva modernizzato il buffo e longevo personaggio. La Scelzo Santelia, di cui ho detto, di cui dirò ancora, è figlia d'un attore napolitano che ai suoi tempi ebbe fama di valente, e non è ancora dimenticato: così il primo attor giovane, De Martino, è figlio d'un altro *Pulcinella,* caro al pubblico di Napoli e di Roma. Sparsa nei piccoli teatri di Napoli v'era tutta una scuola, tutta una famiglia di attori dialettali, che di padre in figlio si tramandavano l'arte loro d'improvvisatori, arte che appariva gioconda e spensierata, che tuffava le sue radici nell'anima popolare, e che il popolo seguiva con passione immensa: quelle piccole sale pareva crollassero per gli applausi, vi si rideva sino alle lagrime, vi si rifugiava la satira, l'ironia, la buffoneria, il capriccio, la libertà: vi si perpetuava la commedia dell'arte la farsa paesana, lo spirito del Lorenzi, un poco, molto poco, di quello del Galiani, qualche cosa forse di più antico, di più venerabile ancora.

Come questi attori siano passati dalla vecchia buffoneria, dalla farsa bizzarra e ingenua, dalla parodia beffarda e irriverente e grossolana, al dramma di vita vissuta, io non saprei dire colla necessaria precisione di termini e di date.

L'evoluzione si è determinata quando io non era più in Napoli, e lungi dalla paterna città, non potevo darmi conto dei nuovi atteggiamenti dell'arte paesana. Ma ieri mi feci accorto del mirabile cangiamento : il nuovo aspetto del comico napolitano mi ha provato la larghezza, la vivacità, l'agilità della sua intelligenza, e come sia in lui educato lo spirito d'adattamento ai tempi e ai costumi : la serietà, la nobiltà degl'intenti ha preso il luogo della folle gaiezza d'una volta : un raggio di poesia sincera e triste illumina quella scena da cui si levava tanta ilarità e tanto chiassosa e non di rado alquanto volgare : dove si sbizzarriva la farsa, palpita il dramma.

Dicono lo Scelzo e il Cosenza siano attori di grande bravura : ieri non diedero tutta la misura del loro valore : la indovinammo piuttosto, traverso l'armonia dell'interpretazione generale, e comprendemmo che come direttori hanno pochi rivali, ch'é merito loro avere inspirato nei compagni tanto zelo e tanto amore. Certamente lo Scelzo fu lodevolissimo nella parte di *Luigi* nella *Mamma* del Pagliara, e la sua emozione contenuta mi piacque assai : così nella parte di *Ciccillo* in *Santa Lucia* ebbe felici e delicati e drammatici momenti di passione. E il Cosenza pure in *Santa Lu-*

cia fu un *Totonno l'ostricaro* eccellente per la truccatura, pei modi, pel linguaggio. Ma la Scelzo Santelia nella *Mamma* si rilevò subito un'artista di primissim'ordine: pari alla sua straordinaria efficacia è la sua sobrietà: poche parole, un gesto bastano a fare intendere quello che si agita nel suo spirito, tumulto d'affetti, tragico sentimento di donna e di madre: la confessione ch'ella fa al figlio d'una sventura, che il mondo dice colpa, fu d'una semplicità e d'una grandezza che tramutarono il piccolo bozzetto del Pagliara in un dramma vasto e possente. Ella conquistò il pubblico: di rado ebbi occasione d'assistere a un trionfo così rapido e così giusto. Solo il teatro veneziano possiede un'artista di eguale valentia, e naturalmente alludo alla Benini-Sambo: nel teatro italiano non saprei chi paragonarle.

L'altra vittoria fu quella della Bonnito, *Maria* nella *Mamma, Rosella* in *Santa Lucia*: la Bonnito è giovane, è bella, è piena di ardore, è un'anima. Come *vive* la sua parte! Ch'espressione, che malìa ha negli sguardi, nella parola, nel gesto! La scena con cui termina il primo atto di *A Santa Lucia*, recitata da lei assieme allo Scelzo, parve tutto un ricamo di poesia e squisitissimo.

D'altronde tutte queste attrici sono valorose, fresche, avvenenti: ho sempre pensato che il teatro deve concedere agli occhi qualche cosa e che certe compagnie che si ostinano a reclutare donne brutte ci castigano dei nostri peccati: ma noi veramente non andiamo a teatro per fare penitenza.

Da ultimo c'è il quadro ch'è quanto di più pitto-

resco si possa immaginare: già l'autore di *Santa Lucia* ci aveva pensato: la compagnia Scelzo-Cosenza ha saputo ritrarlo, ha saputo far rivivere la vecchia santa Lucia: una vera evocazione!

Questa compagnia recita al *Metastasio*: andatela a sentire, incoraggiatela, applauditela, ammiratela. Ieri il pubblico del *Nazionale* le fece grandi feste e raramente vidi il pubblico così attento, così commosso, così preso.

Vicchiarella di Crescenzo De Maio. (Compagnia Scelzo Cosenza — 15 Febbraio — *Teatro Metastasio*).

Pubblico numeroso iersera al *Metastasio* e come attento al giuoco naturale, colorito, serrato dei bravissimi comici napolitani e come della loro bravura contento e compiaciuto! Quindi applausi e chiamate senza fine.

Era serata d'onore di Gerardo Cosenza e si rappresentava *Vicchiarella* di Crescenzo de Maio, dramma noto a coloro che hanno pratica del teatro napolitano, per me nuovo.

E' un dramma d'ambiente: *Vicchiarella* è una povera giovinetta, *Nannina Tufino*, quasi una bambina, *na guagliona*, piena di senno, di cuore, d'ardimento, che regge una famiglia sciaguratissima, e fra miserie e sventure d'ogni sorta appare come una specie di piccola provvidenza: un tipo poetico e simpatico, di schietta impronta paesana, bene osservato, bene riprodotto. Le stanno intorno, una

quantità di altre figure, quella d'un venditore ambulante, *Nicola Anonza*, d'un giovane operaio, buono, onesto, innamorato, un po' semplice, discretamente comico, *Peppino Giustarella, Mariuccia*, sorella maggiore, buona anch'ella, ma senza giudizio, esaltata, *capa vacante*, il padre *Michele*, pazzo, la madre *Francesca*, che abbandonò marito e figlie e torna all'ultimo atto per morire pentita, *Luisella la bella*, donnaccia amante del camorrista *Don Pasquale, Ciccillo Mastrillo, picciotto di sgarro*, e altre macchiette. Nel dramma sono scene sentimentali e violente, alcune d'effetto innegabile: manca ordine, manca fusione, nell'ultimo atto tutto va a precipizio. Siamo ancora e sempre nel tentativo, lodevole, ma tentativo.

Tuttavia il dramma, che questa sera si replica, ebbe buon successo: gl'interpreti seppero metterne in valore la virtù, palliarne i difetti. Attrici e attori recitarono alla perfezione: noto innanzi a ogni cosa il tutto assieme impeccabile, merito del direttore Giuseppe Scelzo, che recitò la parte di Peppino Giustarella con molto garbo e con piacevolissimo umorismo: il Cosenza era Nicola Anonza e fu pieno di verità, un carattere, e poichè, come ho detto, quello di ieri sera era spettacolo in suo onore, ebbe feste speciali e doni: fu schiettamente drammatico il Campanile, il quale figurava il vecchio pazzo Michele. La Scelzo Santelia ch'era Francesca, la peccatrice pentita, nella sua breve apparizione, entusiasmò gli spettatori e li conquistò e li commosse, rivelando, con pochi tratti efficacissimi, tutto un dramma, tutta una vita d'errori

e di dolori. Il lavoro poggia singolarmente sulla protagonista, ch'era la Bonito, *Nannina 'a Vicchiarella,* la quale creò il suo personagio con ardore giovanile e con rara intelligenza d'attrice.

Ferruccio Benini nel **Poeta Fanatico** — (17 Febbraio — *Teatro Quirino*).

Serata festosissima e teatro pienissimo! A Ferruccio Benini si fecero grandi manifestazioni di plauso, di simpatia, di ammirazione: il grande artista ha sul pubblico nostro un fascino, che onora lui, ma fa molto onore anche al pubblico. Di fatti occorre che il pubblico sia molto intelligente, molto fine per accendersi d'un'arte così squisita, così armoniosa com'è quella del Benini, d'un'arte ch'è tutta un prodigio di naturalezza, pura, aristocratica, perfetta, ove non c'è nulla, proprio nulla di artificioso, di manierato, di caricato: questa che non si può più chiamare recitazione, che si deve invece definire *espressione di vita,* si rivolge a coloro il cui spirito è raffinato, è sdegnoso d'ogni volgarità, d'ogni effetto di lega non buona e che tenda a mercare l'applauso con qualunque moneta. Tuttavia il Benini, l'equilibrato, il discreto, il saggio, lo studioso, il profondo Benini domina qui un pubblico straordinariamente numeroso: vi erano in teatro ogni sorta di spettatori ieri sera: tutti si divertivano, tutti applaudivano, tutti si entusiasmavano. Che vuol dire questo? Che l'educazione estetica

del pubblico è in progresso non discutibile. Io ne sono assai lieto. Quel pubblico, il quale festeggiava Ferruccio Benini, é il pubblico dei miei lettori, che servo fedelmente da nove anni, e a cui sono superbo di rivolgere quasi quotidianamente la mia parola schietta e modesta.

Si recitò il *Poeta Fanatico* e il *Barbiere* dell'Avellone. Il Benini, nella commedia goldoniana, satira di costumi che più non esistono, o esistono in altra forma, era il protagonista, quell'*Ottavio* ch'é una grossa caricatura : il Benini fu maraviglioso e fece umano un tipo d'evidente esagerazione. Si sa che il Goldoni voleva intitolare questa commedia *I Poeti*, poi cangiò idea, temendo offendere una classe di persone, allora, come ora, assai suscettibile, allora, come ora, come sempre, assai irritabile, e alla quale, egli pure arcade, apparteneva. Non approvo il rimaneggiamento, la riduzione che si fece della vecchia commedia. S'è davvero invecchiata, meglio rinunziare a rappresentarla : se si vuole rappresentarla, non ostante ch'essa sia fra le poche che sentono veramente il soverchio peso degli anni, allora occorre procedere con molta cautela, e non sventrarla. Se io non l'avessi saputa a memoria, in molti punti mi sarebbe sembrata incomprensibile. Pensate che fu tolta di peso la scena dell'accademia al secondo atto, per la quale scena la commedia probabilmente fu scritta. E ciò non ostante gli spettatori risero di gusto e alle belle scene, e alcune sono famose e non pochi tratti sono diventati proverbiali, batterono fra-

gorosamente le mani. Vorrei fare altre osservazioni: una sola aggiungerò, perché non intendo scrivere un articolo sul *Poeta Fanatico* e sulla sua interpretazione: spesso quei poeti improvvisano: ora parve che quegl'improvvisatori recitassero a memoria. Ai nostri giorni non s'improvvisa più, almeno in versi, e quindi i modelli mancano; ma la logica deve suggerire che il poeta estemporaneo non può snocciolare tranquillamente le sue parole rimate: la ricerca, lo sforzo si palesano nel suo giuoco, ch'è appunto un giuoco, ma difficile, e alquanto penoso.

Il *Barbiere* dell'Avellone, che si può ridurre e accomodare come si vuole, fu interpretato dal Benini in modo insuperabile.

Al grande artista furono offerti molti doni, e fra questi un bastone storico, un bastone di Gioacchino Rossini, autentico, severamente documentato: donatore Pietro Mengarini.

'O Peccato di Francesco Bernardini. (Compagnia Scelzo Cosenza — 20 Febbraio — *Teatro Metastasio*).

'O Peccato è lavoro giovanile e si comprende, chè della giovinezza ha il calore, l'impeto e anche l'inesperienza: v'è incertezza, vi sono molti ricordi, vi sono motivi che vent'anni fa erano già sfruttati, v'è singolarmente quella smania di dir tutto, di rappresentar tutto, ch'è propria di chi ha molto nella testa e nel cuore, e ignora che sia economia

e quel severo spirito di sacrificio che deve reggere l'elaborazione di qualunque opera d'arte.

L'autore non ha voluto trascurare neppur uno degli elementi del dramma popolare e passionale: la rivalità fra il ricco signore, odioso e cinico, e il contadino, onesto, sincero, e per di più buon soldato e onorato da una ferita sul campo di battaglia, la seduzione e l'abbandono d'una povera fanciulla, la rivelazione d'una gelosa, la coltellata vendicatrice. Ma ciò non ostante *Rimorso* (così s'intitolava *'O Peccato* nell'originale in lingua italiana) palesava fin da quando apparve la prima volta, vent'anni fa mi pare aver detto, un autore drammatico, e nel terzo atto, e sopra tutto nell'ultima scena, un autore drammatico di grande valentia, un creatore di *situazioni* robuste, ardite, perfettamente artistiche e perfettamente teatrali. Insomma fin d'allora il Bernardini dava a sperare, prometteva e seriamente: tutti sanno che queste promesse ha mantenuto.

Già, finir meglio di quanto non si sia cominciato è prova, credo avere affermato questo altra volta, di felice attitudine all'arte della scena, é segno che lo scrittore ha *veduto* tutta l'opera, l'ha integralmente concepita: i giovani cominciano bene, quando cominciano bene, il che non è da tutti, poi cercano, non trovano, si smarriscono. Il dramma del Bernardini è nella fine, che non chiamerò soluzione, pensando il Bernardini fin da quei giorni lontani che modernamente i drammi non si risolvono, ma finiscono. Nel primo e nel secondo atto non si fa che preparare l'ultimo: c'è azione,

è vero, ce n'è molta, quasi direi che ce n'é troppa, se questo si potesse dire, ma in fondo non é che un processo illusorio, è l'antefatto che si rappresenta invece d'essere narrato, è un lungo *prologo*. Fra *Angelo*, padrone d'una masseria, e *Totonno* suo contadino c'era vecchia ruggine: Angelo medita vendicarsi e glie n'é data occasione perchè Totonno è richiamato sotto le armi: il briccone profitta dell'assenza di questi, scaccia il padre ammalato e la madre dalla sua masseria, vi pone invece *Caterina* e *Maria*, la quale era amata da Totonno, e, non contento, seduce Maria; non che l'amasse d'amore, sia pure carnale: per nequizia solamente. Totonno torna: *Graziella*, una contadina ch'egli aveva amata un tempo e poi lasciata per Maria, gli rivela ogni cosa: Totonno uccide Angelo: è arrestato, è processato, è assolto.

Allora sposa Maria, che gli dà a credere essere stata calunniata da Graziella. Ed eccoci alla *scène à faire*: celebrate le nozze, gli sposi riedono alla casa coniugale, circondati da parenti e da amici in festa, e poi restano soli, e Maria, impaurita, vinta dal rimorso, poichè era stata madre e la sua creatura era morta e l'aveva seppellita lì presso, sotto un ciliegio, confusa, tremante, confessa a Totonno la verità. Il dolore e l'ira del marito, l'angoscia mortale della donna sono figurati maestrevolmente: nulla di più vero e di più drammatico di questa bella scena che sollevò l'entusiasmo del pubblico numerosissimo di ieri sera. Quando è più fiero l'urto di queste passioni, giunge la ma-

dre di Maria, alla quale la perfida Graziella aveva detto che la figlia era stata uccisa dallo sposo, e questi, per tranquillarla, simula verso la sua donna una grande tenerezza, la stringe al cuore, la bacia, e col triste infingimento il dramma termina: la tela cala copra un altro dramma che incomincia in quel punto, il dramma dell'esistenza dei due sciagurati, chi sa, dell'espiazione di Maria.

Pare un romanzo di Grazia Deledda: ma allorchè *Rimorso* fu scritto la nostra insigne scrittrice era una bambina.

'O Peccato ebbe successo felicissimo: l'autore fu chiamato al proscenio più e più volte fra plausi generali, calorosi, insistenti: si replica questa sera, si replicherà sino alla fine della stagione. Vi assicuro che l'ultimo atto di *'O Peccato* merita un viaggio sino al *Metastasio*, al piccolo teatro che sopporta il peso d'un nome grande. E tanto più lo merita, dato il valore degl'interpreti: tutti i comici della compagnia Scelzo-Cosenza dovrei nominare per obbligo di giustizia; fate conto che io li abbia nominati tutti. Rammenterò singolarmente le prime parti, la Scelzo Santelia ch'era Caterina, la quale sempre più appare una grande artista, maravigliosa nello sguardo, nel gesto, in ogni modo di espressione, la Bonnito, che alla parte di Maria diede tutto il fascino del suo magnifico temperamento, l'Amodio bravissima nella parte di Graziella, il Cosenza pieno d'umorismo e di verità. Iersera mi fu possibile ammirare interamente Giuseppe Scelzo che rappresentò il personaggio di Totonno con valentia straordinaria: la sua intelligenza, la sua efficacia,

la sua misura mi rivelarono un artista degno di plauso e di fama quanto i celebri delle scene dialettali che levano tanto rumore e sono acclamati in mezzo mondo. Egli è profondamente umano e non gli saprei dare lode maggiore.

Dopo il dramma la farsa: come s'intitolasse non so; certo è che ci fece ridere sino alle lagrime: la patetica, la tragica Scelzo Santelia si palesò comica gustosissima; la paragonai alla Benini Sambo, debbo ora paragonarla alla Zanon Paladini. Erano con me due giovani autori drammatici e fra i più ingegnosi e mi confessarono che avevano compreso e provato il piacere del teatro. Due autori che a teatro si divertono! Il caso è raro. Vero è che s'era divertito anche un cronista drammatico: e il caso è più raro ancora.

Serata in onore d' Ermete Novelli. (Compagnia di Ermete Novelli — 22 Febbraio — *Teatro Valle*).

Quanti articoli io abbia scritto in vita mia intorno a *serate* d'Ermete Novelli non saprei dire. E intorno al celebre artista e alla *Casa di Goldoni* che difendevo un tempo, e a difenderla ero rimasto solo, debbo aver dettato un intero volume: difendevo la *Casa di Goldoni* in omaggio al principio del teatro stabile, di cui ero allora, come sono adesso, sostenitore, e per simpatia verso un amico che lottava strenuamente e fra difficoltà gravi a ciò che il comune ideale potesse affermarsi e trion-

fare. Rammento con affetto la *Casa di Goldoni*, ove prima sperimentai le mie modeste forze nella cronaca drammatica e tentai acquistarmi il consentimento e la fiducia del pubblico. Molte fra le cose che dissi più volte dovrei ripetere oggi, se volessi definire e descrivere il tipo, la fortuna, il valore dell'artista che gli spettatori festeggiarono ieri sera. Le cose ripetute non giovano, benchè sia diverso l'insegnamento della saggezza dei popoli: e d'altronde la rappresentazione a cui assistetti non mi offre spunti, nemmeno pretesti, per uno studio intorno a Ermete Novelli. Due commediole, una farsa, due monologhi non mi danno materia d'osservazione critica: altro occorrerebbe. Inoltre questi spettacoli frammentarî, formati di *numeri*, mi piacciono assai limitatamente: destano in me interessamento mediocre, mi divertono poco, e quando esco di teatro mi sento insoddisfatto, anche più del solito. Nemmeno questo dico la prima volta (per variare gli argomenti si fa quello che si può, e non sempre si riesce) ma qui forse giova ripetersi. Giacchè il costume delle *serate d'onore* resiste, bene o male, al tempo, sarebbe necessario che per tali serate gli artisti scegliessero drammi e commedie, in cui la loro valentia potesse manifestarsi integralmente, e che avessero una grande significazione d'arte: dovrebbero essere feste dell'arte e non solamente dell'artista. Si dovrebbero scegliere quelle opere alle quali il pubblico non è troppo inclinato per mala abitudine, per pregiudizî, per la tirannide della moda, e farle accogliere, imponendole occorrendo.

Che vuol dire un seguito di commediole che si potrebbero lasciare alle cure dei dilettanti, di farse, e di monologhi già noti? Nulla.

Iersera non fu recitata che una cosa sola la quale avesse alcun che di caratteristico, la vecchia farsa *Il Tramonto del Sole,* e ancora sarebbe stato opportuno, perchè gli spettatori ne intendessero il leggero spirito, tramandato da più generazioni di *brillanti,* che i comici avessero vestiti gli abiti del tempo in cui la farsa venne alla luce: ora il *Tramonto del Sole* non è che una farsa storica. Il Novelli, è vero, aveva indosso un magnfiico panciotto ricamato: unico indizio ch'eravamo negli anni nei quali esisteva l'arresto per debiti, un'arma pericolosa nelle mani degli strozzini, che poi ne hanno inventato altre e peggiori.

Al Novelli furono donati due quadri e due grandi corone, una col nastro bianco e l'altra col nastro rosso.

Sansone di Enrico Bernstein. (Compagnia Borelli Ruggeri — 1 Marzo — *Teatro Valle).*

Giacomo Brachard ha trenta milioni, dice lui e dicono gli altri personaggi della commedia di Enrico Bernstein, nuova nel novembre del 1907, già vecchia nel marzo del 1909. Dunque si dice che Giacomo Brachard abbia trenta milioni: io non lo credo: siffatte ricchezzze non esistono, sono puramente fittizie, immaginarie, creazioni di fanta-

sie orgogliose e della nostra credulità di poveri diavoli: provatevi a liquidarle, così, da un momento all'altro e occorrerà siano ridotte del cinquanta e anche del settantacinque per cento. Osserverete che ne resta abbastanza e non nego; quello che importa stabilire in omaggio alle severe ragioni della verità è che oltre una certa cifra ragionevole e ammissibile, siamo nel regno del vago, del chimerico, della superbia irreale che confina colla demenza, o dell'allestimento scenico che serve a truffare il prossimo. Non dimentichiamo tuttavia che siamo appunto in teatro e in pieno dramma borghese, ove la sete dell'inverosimile è ardente, ove gli scrittori tirano a illudere il pubblico, ove il pubblico, buono soverchiamente, forse non domanda ch'essere illuso. E non dimentichiamo che Giacomo Brachard possiede trenta milioni pel piacere di perderli volontariamente, voluttuosamente, ferocemente, con un gesto da eroe, di quelli che impaurano le anime piccole e timorate, e fanno sorridere gli spiriti i quali hanno una certa familiarità colla vita e cogli uomini.

Giacomo Brachard è l'uomo d'affari grossolano, violento, fortunato e dalla fortuna straordinaria e insolente, animale di lotta e di preda, tipo selvaggio di energia conquistatrice, che la letteratura contemporanea ha ereditato senza beneficio d'inventario dalla letteratura delle due generazioni le quali ci hanno fatto il favore di precederci in questo gaio mondo, tipo a cui la letteratura drammatica di Francia si è affezionata singolarissimamente. Albergare un dramma in una di queste figure di atleti

della finanza, che nella realtà sono così poco drammatiche, un dramma più che sia possibile rabbioso, furioso, urtatore di ben costrutti nervi, ecco quanto ha voluto fare o rifare il Bernstein, ch'è, come omai tutti sanno, una specie di Sardou redivivo, ma corretto, riveduto, semplificato *ad usum* delle platee e della critica.

Naturalmente, per presentarsi, secondo ogni convenienza della rettorica in voga, come tipo di lottatore e d'*arrivista,* Giacomo Brachard dev'essere venuto su dal niente: era in origine un facchino, e tale è rimasto, gagliardo di membra, ove occorra atleta da circo e capace di atterrare un rivale, colle regole dell'arte e fra gli applausi entusiastici dei dilettanti del genere: facchino, ma grande facchino, grande sino a proporzioni terrificanti e leggendarie, degne d'una poesia che ondeggia tra i formidabili versetti della Bibbia e i periodi altrettanto brevi, per quanto meno robusti, dei romanzi di appendice. Giacomo Brachard, facchino trenta volte milionario, Muzio Attendolo Sforza della Borsa Parigina, Ercole dell'agiotaggio, Sansone oggi del rialzo, domani del ribasso, re dei *cuivres égyptiens,* vuole tutto, vuole pagarsi ogni specie di capriccio, vuole pagarsi anche una moglie di aristocrazia purissima, una creatura di raffinatezza ideale, un capolavoro vivente di squisita fragilità, una maraviglia femminile insomma. Sarà naturalmente una fanciulla di nobiltà decaduta, si chiamerà *Anna Maria d'Ardeline,* poichè deve avere un nome: il nome preme sino a un certo punto: le damigelle dell'aristocrazia

deperita hanno tutte, in teatro, un destino, quello di sposare gli uomini nuovi e subitamente e potentemente arricchiti, come i blasonati in rovina sposano le figlie dei mercanti e degl'industriali che hanno fatto molti soldi. Dico teatro per dire il teatro di cinquant'anni fa: ma quello d'ora continua sempre quella venerabile letteratura: dal *Gendre de Monsieur Poirier* passiamo a *Samson*, attraverso il *Maître de Forges*: e il pubblico si diverte.

Ma c'è un'altra circostanza che le norme della rettorica statuiscono come necessaria: le delicatissime damigelle dell'aristocrazia sposano sì i facchini mastodontici della finanza, ma li sposano a controgenio, si danno in olocausto, sono il tributo carnale al Minotauro, e piangono, e gemono, e nell'intimo dell'essere si ribellano. Questa signora Anna-Maria pare si ribelli sul serio: intendiamoci: per sposarsi, si sposa, il coraggio di dire di no non è il suo coraggio, ma ne ha un altro, il coraggio di rifiutare quello che perfeziona il matrimonio, istituto creato perchè quest'adorabile specie umana cresca e si moltiplichi. Giacomo Brachard che ha una fede illimitata nella sua stella esclama: « Oggi no? Sarà domani: *Fille orgueilleuse, je te briserai* ». Dov'è questo? Nel *Maître de Forges*? Probabilmente. E il signor Giorgio Ohnet, tutto livido ancora dalle stroncature di Anatolio France e di Giulio Lemaître, non protesta?

La signora Anna-Maria ha pure un altro coraggio, infinitamente più facile e più comune, quello d'ingannare il marito. « M'hai voluto sposare, m'hai voluto per forza? Ebbene io cingo la tua

testa di facchino d'una graziosissima aureola! »
Terzo personaggio, indispensabile, *Gerolamo Le Govain*, ed è anche indispensabile per quello che deve succedere (già avete immaginato che Brachard e Anna-Maria si concilieranno, perchè voi signori, siete persone avvedute e avete come me l'abitudine di tutti i trucchi del teatro contemporaneo di Francia e d'altri lidi) è anche assolutamente necessario che Gerolamo Le Govain sia un farabutto cento volte peggiore di Giacomo Brachard : Giacomo è un furfante che combatte a viso aperto e si fa largo colla forza dei muscoli esercitati sulle calate del porto di Marsiglia, essendo, sempre naturalmente, Giacomo un Marsigliese, e invece Gerolamo è un vigliacco qualunque, che cerca cavarsela con arti da baratto e da gabbamondo. Gerolamo fa cascare la moglie di Brachard, la quale moglie nulla desiderava quanto cascare, e si giova di Brachard per mettere assieme un poco di quattrini giuocando al rialzo sui famosi *cuivres égyptiens*. State attenti ai *cuivres égyptiens* perchè ve ne faranno vedere delle belle.

*

Ora Sansone-Giacomo deve andare a Londra per concorrere a un'asta in cui si deliberano oggetti d'arte e per conferire con certi miliardari americani. Una sua vecchia amante, ch'é poi la giovanissima e graziosissima Ada Dondini sotto il nome di *Grazia Richefort*, lo avverte : 1° che la signora Anna-Maria ha un amante; 2° che que-

st'amante è quella buona lana di Gerolamo Le Govain; 3° che nella stessa notte ch'egli Sansone dovrebbe passare in *sleeping* la signora Anna-Maria ha un convegno con Gerolamo, e non basta, parteciperà a un'orgia di donne galanti, fra le quali sarà anch'ella Grazia.

Perchè la delazione? Perchè Grazia era innamorata di Gerolamo e l'aveva mantenuto: adesso quel signore, arricchito nei *cuivres égyptiens,* e invaghito di Anna-Maria, l'ha piantata; quindi vendetta e vendetta perfida, ma solenne. Siamo in una società di pessimi soggetti, di amoralità perfetta e dal linguaggio cinico e brutale, che s'indovina a mala pena nella traduzione in una lingua che vorrebbe essere italiana e ch'è invece (quando la finiremo con questi massacri letterari) il più scialbo gergo italo-francese.

Cominciano i ruggiti della belva, la quale non parte, finge partire, ed è questa la falsa partenza numero uno, e sorprende la moglie al ritorno dalla spedizione orgiastica. Scena formidabile fra i due coniugi: confessione temeraria della moglie, la quale d'altronde non s'è divertita affatto ed è uscita dall'avventura più che nauseata, ira folle del marito. Voi crederete che il marito per lo meno strangoli la moglie: così vorrebbe la logica: invece il marito offeso, vilipeso, insozzato, il marito selvaggio, il marito Sansone, il marito Otello lascia stare la moglie, anzi mostra amarla più che mai e più che mai sperarne, desiderarne l'amore. E a questo punto così antiumano, d'un barocchismo romantico così evidente, la commedia dovrebbe precipi-

tare, perchè qui si palesa quanto sia falsa, voluta, arbitraria, quanto sia un oggetto di mestiere e null'altro. Ma se Sansone è verso Dalila di contentatura tanto facile, verso una Dalila assai più arrogante e detestabile che non fosse quell'antica ch'è stata anche messa in musica, vuole prendersi il gusto di schiacciare il rivale. Medita dunque un colpo enorme e per riuscire finge una seconda volta di partire alla volta di Londra, falsa partenza numero due, e invece resta a Parigi e va a domiciliarsi in un albergo, ove dà convegno a un suo tirapiedi e anche a Gerolamo. Al tirapiedi ordina di vendere a rotta di collo tutte le azioni dei *Cuivres égyptiens,* così, provocando un ribasso vertiginoso, ridurrà Gerolamo alla miseria, e anch'egli si rovinerà: non disse Sansone nel tempio di Dagon in Gaza: « Muoia io pur coi Filistei? » E Gerolamo viene al convegno: altra scena formidabile, *scène à faire* secondo tutte le ricette più autorevoli, marito e rivale di fronte, colluttazione in cui il facchino si distingue, tirate su quello ch'è e non è l'onore (preferisco il monologo di Falstaff nella prima parte dell'Enrico IV o quello del duca di Ferrara nel *Castigo sin Venganza* del Lope de Vega) spettacolo di ferocia e di giustizia, quale pochi drammi da teatro diurno possono vantare, vero ritorno all'antico, in tutto quello che l'antico ha di peggio, di più vieto, di più frusto, di più rancido, di più manierato.

Soluzione: Anna Maria *ammira* Sansone, Dalila è vinta e rapita, Dalila si degna amare San-

sone povero, spregiato, scornato, pregato da un buon ministro francese di cambiar aria. Com'è generosa quest'adultera! Che anima sublime ha questa peccatrice che non arrossisce un minuto pel suo peccato! Ella non vorrebbe cedere all'eroico marito subito, subito, perchè ancora repugna alla sua delicatezza l'oscuro passato di lui. E il marito le dice: « Cara mia, è vero, io sono stato un furfante di prima riga, una canaglia colossale; ma adesso diventerò un uomo onesto, lavorerò senza sporcarmi le mani, e rimetterò assieme i milioni che ho gettato dalla finestra per stritolare il tuo amante! » Ella gli crede, anche il pubblico, soverchiamente fiducioso gli crede, e la commedia finisce.

E finisco anch'io questo capitolo sulla decadenza del teatro francese che barcolla fra il *vaudeville* e il dramma d'arena

Penso gli applausi che ieri scoppiarono nella sala del *Valle* fossero rivolti all'interpretazione, non al lavoro che avrebbe meritato il castigo dei fischi: e all'interpretazione delle due parti principali, chè le parti secondarie, tranne il Bonafini ottimo in una macchietta di vecchio aristocratico rammollito e la Dondini sempre carina e precisa, non recitarono molto bene. Recitò invece benissimo il Ruggeri ch'era Sansone, e che, pur non avendo le *physique de l'emploi*, seppe truccarsi a maraviglia e darci l'illusione almeno d'un gigante a scartamento ridotto: curò il personaggio nei particolari minimi, in tutte le sfumature e nelle due scene formidabili ebbe impeti di violenza veramente sel-

vaggi e veramente veri. Non tutti i suoi gesti sono encomiabili : si tocca troppo spesso la testa : il che, un marito non deve fare, singolarmente un marito non fortunato. Si disse da taluno che il Ruggeri dà al personaggio di Sansone una tinta troppo rettorica, e può essere : ma il personaggio così fu concepito dall'autore, e io non biasimerò mai un artista drammatico quando si attiene agl'intendimenti di chi ha dettato l'opera sia d'arte, sia di mestiere. L'artista drammatico è per definizione un interprete.

Anna - Maria era Lyda Borelli : quando apparve al primo atto, biondo miracolo, in una ricca acconciatura pseudo-ellenica, si levò nella sala un mormorio d'ammirazione che durò a lungo, galante e devoto omaggio a una bellezza incomparabile. Ma la Borelli non recitò solamente colla sua bellezza e colla sua eleganza : recitò anche colla sua intelligenza : dico questo perchè è la verità e poi perchè le fa piacere.

Bel teatro, belle signore, belle mezze - signore : allestimento scenico così, così : intermezzi di una durata intollerabile.

Questa sera replica : *Sansone* — morto altrove coi Filistei — avrà fra noi qualche sprazzo di vita fatua; dopo di che anche noi lo seppelliremo onoratamente e lo dimenticheremo.

Il Satiro dei signori Berr e Guillemond (Compagnia di Giuseppe Sichel — 2 Marzo - *Teatro Nazionale*).

Satirelli
Ricciutelli,
Satirelli, or chi di voi
Porgerà più pronto a noi
Qualche nuovo smisurato
Sterminato calicione....

o in lingua teatrale qualche fiasco enorme, sarà sempre benedetto dai fieri avversari dei *vaudevilles* francesi, milizia in cui sono veterano, del che insieme mi onoro e mi lamento.

Veramente non si trattava iersera d'uno di quei *satirelli ricciutelli* vagheggiati dalla facile musa, un tantino brilla, dell'illustre aretino e medico Francesco Redi. Tutto si può dire fuorchè il mio ottimo amico Giuseppe Sichel fosse un satirello e anche ricciutello. Egli era invece un grosso satiro stagionato, e inoltre per due atti dello sventurato *vaudeville* fu un falso satiro: nel terzo minacciò diventare un satiro sul serio, in quel terzo atto del quale il pubblico stranamente inviperito non volle ascoltare la fine e che deve rassomigliare alle *Pillole d'Ercole,* celebre lavoro di cui ho sentito discorrere, ma che non ho mai veduto: voi non mi

crederete, ma così è: io non ho mai veduto le *Pillole d'Ercole,* e vivo, e non solamente, faccio anche il cronista teatrale.

I miei appunti mi dicono che questo *Satiro,* che ebbe iersera fra noi sorte miseranda, fece furore a Parigi, fu lodatissimo dai miei colleghi di lassù come folle bizzarria, assai spiritosa e piena di gaie e amabili *trovate,* e fu accolto pure con molto favore da tutti i teatri italiani che si compiacquero ospitarlo. Perchè iersera fu fischiato maledettissimamente? Non so. V'è nel destino dei *vaudevilles* un *quid* di misterioso e d'imperscrutabile: *habent sua fata!*

Cattivo momento psicologico del *Satiro* fu iersera la fine del primo atto: il sipario cadde male, urtò contro il muro di carta d'una trattoria campestre, stette per aria un minuto, poi continò a scendere trascinandosi quel pezzo d'architettura. Allora s'udirono sibili e d'allora in poi le cose andarono a rotoli: alcuni risero ancora nell'atto seguente, chè il Sichel li fece ridere, il Sichel che si palesò così francamente buffo da far perdere la necessaria serietà persino ai suoi comici e alle sue comiche: ma i malcontenti soverchiarono i contenti e all'ultimo assistemmo a una catastrofe violentissima.

Il *Satiro* non é peggiore di tutti i *vaudevilles* che parvero deliziare il pubblico del *Nazionale* durante le ormai classiche quaresime, che i miei colleghi e maestri illustrarono con grandi elogi, ch'ebbero repliche senza fine e fecero piovere quattrini nella saccoccia degl'impresarii e degl'im-

portatori : il *Satiro* non vale meno di *Chopin* e di *Niente di dazio* : è vero che non vale di più : ma insomma non vale meno. La *trovata* iniziale ha qualche merito : lo svolgimento è il solito, è il consueto garbuglio, il consueto arruffio, il consueto addensarsi d'equivoci, di pazzie, di sciocchezze. E il libertinaggio? Non manca il libertinaggio, ce n'è quanto se ne vuole. Figuratevi che un tale deve fingere d'essere satiro, mentre è proprio il contrario, e termina col diventarlo quasi realmente : senonchè, senza volerlo, spiega le sue virtù colla propria ardente, non giovane, e a lungo insoddisfatta consorte legittima. Come vedete, la materia è propizia agli amatori del genere.

Ma il pubblico iersera volle essere feroce e casto e sarebbe strano me ne lamentassi, quantunque per un certo spirito di contraddizione sarei tentato... Via, respingo da me l'insano proponimento : constato il fiasco solenne : ripeto che il Sichel fece quanto era nelle forze umane per evitare la rovina ; fu piacevolissimo. La Gauthier che vidi per la prima volta in una parte di prima donna, parte la quale non le offriva un gran che, era la indispensabile *cocotte*, e recitò spigliata e con brio e parve elegantissima così vestita come libera di qualche indumento : già, è una bella creatura.

Degli altri interpreti non posso dire bene : il Pescatori è tuttavia molto comico e l'Antuzzi è sempre una simpatica servetta.

Teatro, per quanto tempestoso, magnifico!

La Maschera di Bruto di Sem Benelli (Drammatica Compagnia di Roma — 6 Marzo - *Teatro Argentina*).

La riapertura del nostro teatro stabile, fu solenne e felice. Dicono: *chi ben comincia...* Il che se è vero sempre, o almeno spesso, per l'*Argentina* sinora non fu verità: l'*Argentina* volle sinora smentire la saggezza dei popoli, perchè più d'una volta cominciò bene e più d'una volta non giunse bene — nemmeno a mezza via. Speriamo ora le cose mutino e questa novella aurora annunzi veramente una buona giornata· Invece di *speriamo,* potrei anche dire: *abbiamo fiducia;* ma occorre essere prudenti.

L'attesa era quanto mai viva: rinnovata la direzione, rinnovata in molta parte la compagnia, scelti artisti già noti e cari al pubblico, si volevano vedere i risultamenti d'un lavoro che si sapeva essere stato intenso assai, ma ordinatissimo e serio, e quanto si era riuscito a fare in tempo molto breve.

La vita nuova cominciò colla *Maschera di Bruto* di Sem Benelli. Ottima idea cominciare con un lavoro italiano, già giudicato, è vero, ma favorevolmente, col lavoro d'un giovane di fervido ingegno e nudrito di studî e tutto preso d'amore all'arte, alla grande arte· Occorreva l'opera fosse

di per sè sicura, si schivassero i rischi delle prime rappresentazioni, si evitassero quelle nervosità da cui sono afflitti gli spettatori allorchè tocca loro sentenziare intorno alla sorte d'una commedia o d'un dramma. Occorreva poi l'opera fosse anche uno spettacolo bello e decoroso, e tale da convincere il pubblico che chi presiede al teatro ha larghezza di mezzi e può darci quadri che contentano pure l'occhio più difficile. L'allestimento scenico ieri sera era ricco, elegante, armonioso, perfetto, degno d'un teatro permanente italiano quale sempre abbiamo vagheggiato. Vero è che il primo merito spetta allo scenografo Rovescalli e a quell'incomparabile ideatore di costumi ch'è *Caramba* : ma l'aver trasportato all'*Argentina* intatto e fresco tutto l'apparecchio con cui la *Maschera* si presentò l'estate scorsa al *Costanzi*, non è piccola cosa. Ammirammo l'ordine col quale tutto fu disposto, ordine impeccabile; ammirammo l'*affiatamento* del pari impeccabile della nuova compagnia, la disciplina maravigliosa; v'era un'aria di serietà, di dignità, di signorilità che ci confortava pienamente e ci faceva credere finalmente all'esistenza d'un'istituzione artistica, necessaria pel presente e più per l'avvenire del teatro italiano. Mancherei a un elementare dovere di giustizia se non affermassi che si sentiva come tutto questo avesse animato una chiara intelligenza, una ferma volontà, l'intelligenza e la volontà di Ettore Paladini : pochi intendono al pari di lui la missione dell'arte : pel Paladini quella dell'arte è una religione.

Fra i nuovi artisti nominerò primo il Chiantoni

perchè gli toccava figurare il famoso protagonista del bellissimo dramma del Benelli e perchè quella di ieri fu per lui serata di battaglia maravigliosamente vinta. Mi vanto avere indovinato tutto il valore d'Amedeo Chiantoni quando moveva i primi passi e avere affermato ch'egli era fra le poche giuste speranze dell'arte nostra. Il Chiantoni mi ha consentita la gioia d'essere stato buon profeta: ora potrei non parlare più è rimettermi al pubblico ch'egli, rappresentando *Lorenzino dei Medici* trascinò a entusiasmo schietto e unanime. Il pubblico cresimò con applausi strepitosi il giovane artista. Vide subito *Lorenzino,* tanto il Lorenzino della storia quanto quello della leggenda, sopra tutto il Lorenzino ideato dal Benelli, in quel giovane elegante, pallido, melanconico, stanco, debole, ma divorato, ma consumato da una fiamma interna, fiamma d'odio e d'amore, d'odio verso la vita, d'amore possente e vano verso idealità ch'egli non poteva raggiungere. Il dramma della passione di Lorenzino non poteva essere meglio inteso e meglio espresso; nei primi due atti il Chiantoni fu l'uomo timido e vile che la passione amorosa trasforma sino a far diventare regicida, rappresentò la scena dell'uccisione di Alessandro con potenza maschia, e terribile: ma assorse a maggiore grandezza dopo aver compiuto l'ammazzamento: prima lo spasimo di tutto il suo essere, poi l'abbandono, lo smarrimento in cui cade l'omicida furono resi da lui con uno studio di verità e con un vigore artistico straordinarî.

Tuttavia parve il Chiantoni si riserbasse pei

due ultimi atti, nei quali, piaccia o dispiaccia agli altri critici, miei colleghi e maestri, consiste davvero il poema drammatico del Benelli e quanto questo poema ha d'originale, di nuovo, di bello, chè chiunque abbia l'ingegno del Benelli e la limpida visione del teatro per la quale sta fra i migliori scrittori nostri, può mettere efficacemente sulla scena un fosco episodio d'amore e di vendetta; ma è da pochi, da pochissimi, ordire un'opera di acuta, di complicata, quasi direi di paurosa psicologia, ordirla francamente, senza lenocinî, col più severo disdegno dei consueti effetti del mestiere, e riuscire, com'è riuscito il Benelli, a mettere assieme due atti così robusti di forma e così folti di vita. La tragica poesia della menzogna di Lorenzino fu rivelata dal Chiantoni mercè una chiarezza interpretativa, una cura di particolari e di sfumature che gettarono vividi fasci di luce nell'abisso tenebroso dell'anima del personaggio.

Fu un trionfo che coronò anche l'impeccabile dicitore di versi: quegli endecasillabi del Benelli che hanno trama d'acciaio proruppero sonanti dalle labbra dell'artista, direi che uscivano dal suo spirito. Ecco dunque un vero attore da tragedia. Ma gli spettatori dell'*Argentina* si accorgeranno fra breve che il Chiantoni è anche un attore da commedia di rara bravura.

Della intelligentissima Edvige Reinach ebbi poco tempo fa occasione di dire schiettamente tutto il bene che pensavo: ascoltandola e vedendola ieri sera nella parte di *Caterina Ginori* mi persuasi sempre più che quanto avevo detto di lei risponde-

va a verità e a giustizia. Questa comica squisita, che conosce tutte le grazie e tutte le moine, che sa destare ilarità irrefrenabili, ch'è l'audace eroina del *Re* e la bizzarra protagonista dell'*Intermezzo di Rime,* è anche un'attrice di grandi virtù passionali e drammatiche. In tutto il dramma, ma singolarmente nelle due scene del secondo atto, ov'ebbe fremiti, dolcezze, ribellioni d'anima e di sensi, piacque assai, e pel suo valore d'artista e per la persona delicata e seducente. Il Masi diede alla parte di *Alessandro* un forte rilievo: la Berti-Masi fu una *Regina di Navarra* dalla bella voce, dal bel portamento, e la Chiesa una simpaticissima *Anna d'Etampes.* Quanto al Farulli dovrei ripetere parola per parola quello che scrissi di lui allorchè la prima volta interpretò con garbo così delizioso, con spirito così arguto e così fine la breve e graziosissima parte del *Gerome,* un capriccio del Benelli; nulla di più elegante, di più furbesco, di più piacevole.

Terminerò questa rassegna lodando le attrici e gli attori dell'antica compagnia che veramente si fecero onore: il De Antoni era *Landino,* prestante, pieno di vita e di carattere. Gli applausi furono continui e clamorosi: il soddisfacimento fu generale: il dramma, cominciato alle 9 in punto, era terminato alle undici e mezzo: la recitazione fu dunque rapida, gl'intervalli furono brevissimi.

***

Il Benelli, sebbene riluttante, apparve più volte al proscenio, poichè gli spettatori lo chiamarono

insistentemente. E d'altronde per molti la *Maschera* era una novità e l'interessamento del pubblico non si volse soltanto all'interpretazione: si volse anche all'opera che oltre a essere un'opera di vera poesia, è *interessante* nel senso teatrale che ha la parola. Già tutte le figure sono disegnate, le principali come le secondarie, con mano ferma e maestra, e vivono e palpitano: ma anche il *fatto* afferra l'attenzione dello spettatore e lo commuove: quel dramma che pare termini a metà dello spettacolo, e poi si riprende, s'allarga, si complica, quello scatenarsi e quell'avvolgersi di formidabili passioni, quel brano della nostra storia, interpretato con tanta libertà e tanta audacia, tengono desto il pubblico e lo divertono. Aggiungete il quadro dei tempi così pittoresco, aggiungete l'intellettuale e felice contrasto fra i due rinascimenti, l'italiano e il francese, aggiungete la grandiosa catastrofe e comprenderete il felice e duraturo successo della *Maschera*, dramma, come prevedevo, vitalissimo. Delle sue virtù e anche dei suoi difetti parlai a lungo: andate ad ascoltarlo (avrà molte repliche) e vedrete che i suoi difetti sono pochi e le sue virtù sono molte e gagliarde e solide.

La professione della signora Warren di Giorgio Bernardo Shaw (Drammatica Compagnia di Roma — 9 Marzo *Teatro Argentina*).

Così anche Giorgio Bernardo Shaw, G. B. S. (basta scrivere queste tre iniziali e in tutto il mond› anglo-sassone si capisce di chi si tratta) il *thorough-going humanitarian,* l'umanitario a oltranza ha fatto il suo ingresso in questa vecchia Roma. vecchia e sempre giovane. Non fu ingresso del tutto trionfale, fu ingresso di quelli che a lui piacciono, fra gli applausi calorosi di alcuni, fra le disapprovazioni irate di altri : questo è di suo gusto : il contrasto lo lusinga, la discussione lo seduce, la lotta lo affascina : egli si giudica e si definisce uomo di battaglia, propagandista, apostolo : chi lo dice artista, poeta, forse l'offende, certamente non gli rivolge lode che desideri, perchè nell'idea che s'è fatta di sè, l'artista cede al pensatore, al filosofo, all'ideologo, al sociologo, se volete al critico sociale : l'arte per lui non è che mezzo : quando scrive un libro o affida alle scene un dramma non fa che cangiare di cattedra, si trasloca dalla sua bigoncia di conferenziere, dalla sua tribuna di uomo politico a un altro pulpito : predicatore come l'Ecclesiaste, ecco il suo destino anche sul teatro : predicatore come fu in fondo Enrico Ibsen, uno

degl'idoli suoi: l'altro suo idolo è Riccardo Wagner, e basta. Di fronte a tutti gli altri idoli non è che il più ardente, il più furioso degl'iconoclasti. Vero è che iersera egli fu applaudito da coloro che avrebbero dovuto fischiarlo e fischiato da quelli ai quali sarebbe toccato applaudirlo.

Lo Shaw è un socialista, non sempre conseguente, ma insomma è un socialista che milita con grande fervore fra i partigiani del verbo che dicono nuovo e che in realtà è molto antico: certamente è un socialista inglese, ma non per questo meno socialista dei socialisti di Sua Maestà, i quali prosperano nella nostra bella Italia, e *The Mrs Warren's profession* è nelle intenzioni un atto d'accusa feroce, senza pietà, pronunciato con un freddo ghigno che nasconde a mala pena il livore della rabbia, contro le classi dirigenti e quella loro ipocrisia battezzata per morale. Quindi dovrebbe far gioire gli ordini del teatro ove salgono le genti del popolo e far fremere d'indignazione i comodi stalli di platea e i palchi eleganti. Invece le gallerie che sono più vicine al cielo iersera si posero di cattivo umore e sfogarono questo umore cattivo con suoni inarticolati, ma veementi: le poltrone e i palchi, in cui s'era raccolto il fior fiore della borghesia, di quella borghesia contro cui si scaglia a ogni battuta della sua commedia il rude commediografo, batterono fragorosamente le mani allo spavaldo socialista irlandese e ai suoi valorosi e volenterosi interpreti italiani. Perchè? Perchè i nostri socialisti, quelli almeno che vanno a teatro, non capiscono niente? No: *absit injuria verbo* e non voglia il

Grande Architetto che io scriva cose spiacevoli verso coloro che furono un tempo miei ostinati e fortunati avversarî politici. No: la questione è un'altra: il nostro socialismo è profondamente, radicalmente, irremediabilmente borghese, ha l'anima e il sentimento borghese, e s'inalbera quando scorge offeso e con cinica crudezza quello ch'è nell'intimo dell'anima sua, quello che forma il suo substrato sentimentale. La nostra borghesia vera e propria è invece spregiudicata, *snobista,* non nel senso vero della parola, ma nel senso che le hanno dato di qua dalla Manica, ch'è quanto di più arbitrario si possa immaginare, si compiace a essere presa di mira, a essere censurata, beffata, malmenata, e più glie ne dicono grosse, più gode, più si diverte: *la bourgeoise s'amuse!* Per lei i socialisti sono interessantissimi e piacevolissimi: non si priverebbe di loro a qualunque costo e per questo, occorrendo, li manda alla Camera.

E poi c'è un'altra ragione del favore con cui la parte più aristocratica del nostro pubblico accolse lo Shaw e la sua *Professione della Signora Warren;* la nostra borghesia bada sì alle idee che gli scrittori esprimono e progugnano, ma sino a un certo punto: v'ha un punto nel quale cessa per lei la cura della significazione morale e sociale di un'opera d'arte, ed è quando comincia a essere presa dalle cose che gli scrittori rappresentano, dalle persone che figurano, dalle vicende inscenate nel dramma o narrate nel romanzo o cantate nei versi. Si dilegua allora ogni altro pensiero: prevale, domina, regna, sia pure in forma rudimentale, il sen-

timento estetico, e nel trionfo dell'eredità artistica discesa in noi da lontane generazioni, non ci domandiamo più se colui che ci attrae sia un socialista, un individualista, un liberale, un cattolico, un rivoluzionario : basta sia un artista.

***

In altri termini, a una parte degli spettatori, ragguardevole almeno come numero, la *Professione della Signora Warren* piacque perchè parve opera d'arte, nuova strana, bizzarra, paradossale, beffarda, insolente, ma opera d'arte; si giudicò come un bel tipo l'originale che l'aveva creata, un tipo che ha qualche cosa da dire, che questo qualche cosa dice a modo suo, in un linguaggio inusato, urtante anche, fuori di ogni regola, anche fuori dalle regole del galateo, un tipo che non ammetteremmo per abitudine nella nostra conversazione, ma che una volta tanto ascolteremmo volentieri pel piacere, ch'è un piacere senza dubbio, di sentire cose enormi, cose dell'altro mondo, in cui d'altronde c'è un'anima di verità e sopra tutto di sincerità, sia pure ostile, sia pure irritante, sia pure tale da darci furiosamente sui nervi.

L'aneddoto dello Shaw che rifiutava con rozza villania (una villania che qualche volta comprendo tanto bene) un invito a colezione da Lady Churchill, è noto, com'è nota la bella e fiera risposta della nobile signora. Bernardo Shaw é un rompitore di vetri, qualche volta, più spesso anzi di quanto non sarebbe necessario, è un rompitore di

scatole: ma è un rompitore di scatole geniale: è incomodo, è inopportuno, ma, nell'essere incomodo e inopportuno mette a grandi dosi una personalità vivacissima, un ingegno di primo ordine, e che riesce a fare precisamente l'opposto di quello che vorrebbe, ma lo fa bene, o per lo meno con un'audacia incredibile e, allo stringere dei conti, vittoriosa.

Perchè (non sono il primo a notare questo, l'ha notato anche Mario Borsa nel suo libro, ormai classico, sul *Teatro Inglese Contemporaneo*) G. B. S. colla *Professione della Signora Warren*, come colle altre sue *Commedie gradevoli e sgradevoli, Plays pleasant and undpleasant,* non ha voluto fare precisamente un'opera d'arte, ma presentare e dibattere idee. Quello di creare persone vive fu l'ultimo suo pensiero: il dramma, il vero dramma ch'è sgorgato dalla sua penna è del tutto incosciente e involontario. La critica al disordine morale, al disordine sociale, questo era nella sua coscienza e nella sua volontà, a questo egli agognava come titolo d'onore, dovesse pure costargli imprecazioni e sibili.

Tanto è vero che ha costruito malissimo la sua commedia, l'ha tagliata coll'accetta, l'ha formata grossolanamente, e n'è venuto fuori qualche cosa di greggio e di primitivo, il più matto impasto di gagliardie e di debolezze, di bellezze e di spropositi. Nessun'arte di preparazione, nessun'economia nessuna saggia disposizione di parti e di effetti: ripetizioni e lungaggini a bizzeffe; spesso invece di procedere oltre si torna indietro, spesso ci fer-

miamo quando occorrerebbe camminare e precipitiamo quando si vorrebbe un poco osservare a nostro agio le *situazioni*, i caratteri, la materia drammatica messa assieme con tanto sforzo. La commedia finisce al terzo atto : lo Shaw non si contenta : ne costruisce un quarto, perfettamente inutile, ma che, per una delle più bizzarre anomalie teatrali, è bellissimo, se non altro preso a sè, e ci tiene inchiodati, pur rappresentando cose che si sapevano a mente e di cui, in verità, non c'importava più nulla. Abbondano le tirate, i pistolotti, le parlate che pare non finiscano mai, vecchi mezzi per far passare il tempo agli spettatori in qualunque modo : eppure noi stiamo ad ascoltare tutto questo, anche se ci fa dispetto, anche se ne invochiamo la fine a mani giunte, anche se ci opprime e ci esaspera, stiamo ad ascoltare intenti, vinti, mal riluttanti e all'ultimo battiamo le mani. Siamo matti noi? E' matto lo Shaw? Chi lo sa! Ma intanto così vanno le cose.

Il soggetto? Oh Dio, il soggetto è rischiosissimo, così rischioso che la pudica censura di New York proibì la rappresentazione della commedia, ingigantendo, come accade sempre, la fama dell'autore. Constatiamo per adesso che la nostra censura prefettizia non è caduta nella stoltezza del capo della polizia repubblicana d'oltre oceano e ha conceduto il suo lascia-passare alla *Professione della Signora Warren*.

La professione della signora Warren é innominabile : si trasse dalla miseria mercando carne umana, nel Continente si capisce, ponendosi a ca-

po d'un'impresa internazionale, che prosperò maravigliosamente: i capitali impiegati in questa dagli accomandanti fruttarono il 37 per cento. La signora Warren così diventò veramente una signora, un po' volgare, di modi non troppo fini, ma piena di sterline lucenti e sonanti. Tuttavia la punizione le viene donde non se lo sarebbe mai immaginato, da sua figlia, dall'unica sua figlia, *Vivie,* una bella ragazza, ch'ella aveva fatto educare splendidamente in collegio e laureare in matematica. L'ingrata! Appena sa chi è sua madre si ribella. Perchè? E' una moralista, un'anima pia e timorata, una sentimentale, una romantica? Niente affatto: Vivie è invece una fanciulla pratica, ardita, modernissima, senza idee preconcette, temperamento di lavoratrice e di lottatrice; ma la professione della madre le ripugna, la sdegna, provoca in lei un senso invincibile di nausea.

***

La scena della rivelazione, al 2° atto è formidabile, è grandiosa, è magnifica. « Chi sei tu? » chiede Vivie alla madre, e questa nulla tace e si giustifica e la sua orrenda giustificazione è quanto di più drammatico si possa immaginare: la miseria prima, la necessità della lotta per la vita poi! La signora Warren non è amorale, intende che quanto ha fatto e fa è brutto. Ma, d'altronde? Doveva perdersi povera, sfruttata, affamata, logorarsi, per finire vecchia in un ospizio? Sarebbe stata, oltre tutto, una stupida. Invece è rimasta a galla ed è diven-

tata ricca: e la sua ricchezza ha permesso che la figlia fosse una ragazza molto istruita, molto a modo, e onesta. In fondo non è una buona madre e una buona donna? L'altra freme, obbietta tutto quello che verrebbe in mente a me e a voi, e la signora Warren risponde a tutte le obbiezioni e le ribatte e le distrugge una per una, colla sua triste logica, finché la figlia, annichilita, china il capo e mormora amaramente: « Tu hai ragione! ». E la scena si chiude colla più crudele ironia: la signora Warren esclama: « La mia benedizione sul tuo capo, angiolo mio... La benedizione d'una madre! ».

E poi? Poi c'è un accomandante della signora Warren, il rispettabile baronetto *Sir Giorgio Crofts,* un uomo sulla cinquantina, ricchissimo, che vuol sposare Vivie. L'impudenza di Crofts non ha confini, si vanta d'essere quello ch'é, e a ogni modo altri lavorò per lui, e in quel fango non mise mai le mani: godette e gode dell'oro che spuntò, splendida vegetazione, dall'umo lutulento. Gli altri? Non sanno, o, se sanno, fingono non sapere, il che è la stessa cosa. D'altronde è bene che questi affari si liquidino in famiglia: Vivie entrerà in una casa aristocratica, fra *lords* e fra *ladies;* sarà fortunata, godrà la sua giovinezza, nessuno le domanderà chi sia e donde venga. Allora Vivie prorompe, copre il baronetto di vituperî, e disperata chiama soccorso: accorre il giovane ch'ella amava, *Franck Gardner* armato di carabina, e Crofts furente urla: «Voi vi amate? Bene. Non potete. Siete figli dello stesso padre. » Vivie fugge a Londra, ove metterà

a frutto la sua laurea in matematica e vivrà lavorando.

A questo dramma che riassunto nelle sue linee maestre ha valore d'evidenza ed è senza dubbio potente, lo Shaw ha sentito il bisogno d'aggiungere, come vi dicevo, un atto sul quale vediamo Vivie nella sua nuova vita di lavoratrice, determinata a non sposarsi, a restare fanciulla e onesta, a respingere Franck, ch'è poi uno scioperatissimo giovane, e che insiste, non credendo o fingendo di non credere alla sua consanguineità colla bella ragazza : la qual cosa o è inverosimile, o è inutile, ed è, a ogni modo, inutilmente repugnante : Vivie dice a Franck e all'amico *Reaed* chi sia sua madre, e questa giunge e abbiamo la scena finale, che sarebbe la ripetizione della grande scena del secondo atto, se ora Vivie non trovasse gli argomenti per rispondere categoricamente alla madre : « Non ti voglio : non voglio il tuo denaro : voglio vivere come mi pare e piace. Vattene ». E l'altra piange : eccola sola al mondo! Chi si curerà di lei? Chi le chiuderà gli occhi? Vano atteggiamento! Perchè ha fatto di sua figlia una creatura diversa? L'unica sua buona azione si ritorce contro di lei. Questa figlia ch'ella ha beneficato la scaccia come una lebbrosa.

L'interpretazione di questa commedia, tradotta con rispetto all'originale dal collega Agresti, ma non sempre italianamente tradotta, fu ottima e costituisce la seconda vittoria dell'*Argentina* rinnovata. Cominciamo finalmente ad assistere a interpretazioni che sono un vero godimento artistico :

tutti fanno il loro dovere : il tutto assieme ci fa respirare ed è respiro di soddisfacimento. Insomma, si recita sul serio e la vecchia accusa di *dilettantismo* ormai non ha più ombra di ragione· E non parlo della cura dell'allestimento scenico, così dignitoso e bello da non temere il paragone con quanto si fa nei teatri permanenti stranieri.

Edvige Reinach era *Vivie* e recitò la sua parte con raro vigore e con incomparabile finezza : fu altamente drammatica e grandemente patetica, e forse patetica troppo. Vivie è, nell'idea, dell'autore, più rigida, più fiera, più insensibile, è, sopra ogni cosa, una ragionatrice, una dialettica. Ma io comprendo perchè Edvge Reinach volle concedere al personaggio un'anima di passione che nel testo non c'é o c'è poco, comprendo perch'ella immaginò questo modo d'interpretazione, senza dubbio originale e personale. L'intelligentissima artista, ch'é anche una delle donne più studiose che siano sulla nostra scena, pensò che il pubblico italiano non avrebbe accolto volentieri la creatura logica, la professoressa di matematica, il tipo femminista ideato da Bernardo Shaw : occorre che i nostri spettatori si commuovano, s'inteneriscano, amino le persone alle quali deve rivolgersi il loro interessamento. La sua impresa fu dunque quella di fare Vivie immensamente simpatica, di farla donna in tutta la significazione della carissima parola : e v'è riuscita.

La parte della signora Warren fu improvvisamente assunta dalla Berti-Masi, sostituendo la Strini ammalata, ed è parte ardua assai, una di quelle

che, per la novità e per la larghezza della linea e per essere diabolicamente complicate, fanno paura. La Berti-Masi sostenne il compito difficilissimo con innegabile virtù. Dovrei rimproverarle un abuso d'interiezioni e di certe determinate interiezioni. Ma debbo lodare la sua franchezza e la rapidità con cui intuì il tipo che le toccava rappresentare, per nulla piacevole, tuttavia di robusta struttura psicologica.

Il Masi fu un ottimo baronetto Crofts e nella scena del terzo atto con Vivie ebbe momenti di efficacia vera e non comune: anch'egli seppe far tollerare l'odiosissimo personaggio. Molto bene il De Antoni nella parte di Gardner; il De Antoni sta prendendo buone rivincite, del che sono molto lieto; mi piacque il Fabbri, ch'era il padre di Franck, un pastore protestante passabilmente idiota. Enrico Reinach era Raed, Enrico Reinach ch'è stato il più romantico, il più fatale dei primi attori giovani e il cui ritorno alla scena, in una parte quanto mai simpatica mi concedette la gradita illusione di un ringiovanimento. Mi pareva non fossero passati... quanti anni? È meglio parlar d'altro.

E torniamo a G. B. S. per finire. L'illustre autore di *Candida* e di *Widowus' Houses,* un assalto questo contro i padroni di casa che in Roma farebbe furore, il mio illustre collega in critica, che talvolta tratta i critici da imbecilli nè io dirò che per regola generale abbia interamente torto, il temerario demolitore di Shakespeare (che pazzia!) non ha in fondo con questa commedia, le cui virtù credo aver messo in luce, dimostrato gran che. La

professione della signora Warren fu sempre ritenuta una professione ignobile, sempre e dovunque, salvo che nel Levante ove dicono sia favorevolmente considerata e rispettata e dia adito in quelle Corti a grandi onori. Presso di noi è spregiatissima. Per la tesi dello Shaw era necessario invece mostrarci questa degna professionista ricca non solamente, ma felice; invece essa è una grande infelice, è una colpevole e una vittima; i suoi ragionamenti non servono a nulla: la figlia vendicatrice sorge contro a lei e la schiaccia. E' dunque la vecchia morale che cacciata dalla porta, torna dalla finestra, è la morale borghese, per esempio quella dell'Augier, che qui dice francamente l'ultima parola. Comprendo: quello che vorrebbe dimostrare lo Shaw è che la colpa della Warren fu necessaria, fu un prodotto del famoso ambiente sociale, scaturì come conseguenza ineluttabile dalla corruzione dilagante e trionfante. Ma le cose non mutano per questo: necessaria o non necessaria, fatale o non fatale, fortunata o non fortunata, la bruttura resta bruttura ed è castigata. E' un'ingiustizia? E' ingiusta questa *Figlia di Coralia?* Voi direte che no e veramente nemmeno lo Shaw dice che sì. E pertanto siamo da capo. Comprendo ancora: nella commedia si parla d'una sorella di Mrs. Warren ch'è potente e corteggiata, una grande dama autentica, e che pure ha esercitata la stessa funzione sociale. Ma di questa signora sentiamo discorrere solamente, non la vediamo neppure da lontano, e *quod non est de actis non est de hoc mundo,* quello ch'è fuori della scena per noi non esiste.

Eppure quest'audace, questa folle commedia, questo Ibsen trapiantato in terra britannica merita si ascolti e si discuta. Occorre affrettarsi, perchè Giorgio Bernardo Shaw diventando celebre muta pelo e lo *shawismo* tramonta mentre sale la gloria del suo caposcuola. C'è già uno Shaw diverso da quello che iersera ci divertì e c'irritò, c'è uno Shaw che lavora pel buon successo e si addomestica come in generale si addomesticano tutti i socialisti. Dice il Filon, il quale se ne intende, che *l'enfant terrible est devenu un enfant gaté.*

Andate a vedere *l'enfant terrible.* Di *enfants gatés* ne abbiamo anche troppi in casa nostra.

Alla Vigilia di Leopoldo Kampf (Drammatica Compagnia di Roma — 15 Marzo - *Teatro Argentina*).

Am Vorabend vuol dire proprio alla vigilia: quindi il dramma iersera fu rappresentato col suo vero titolo. *Le Grand Soir* è invece il titolo della traduzione francese, opera di Roberto d'Humières, che a Parigi, nel gennaio dell'anno scorso, ebbe esito prodigioso sulle scene del teatro *des Arts*: ai francesi non piace rappresentare o pubblicare lavori stranieri coi titoli originali: è una loro consuetudine; noi italiani siamo in questo più rispettosi delle cose straniere che si affidano alle nostre mani, sebbene il motto *traduttore, traditore,* sia stato fabbricato in Italia e abbia poi fatto il giro del mondo come una bandiera vittoriosa.

Occorre continuare a tradurre parole senza tradirle? Si continui. Il cognome dell'autore, *Kampf,* in tedesco significa *combattimento.* Ecco un cognome, che pare voglia indicare una predestinazione: questo lavoro ch'è un primo lavoro, rivela un uomo di lotta, e anche attitudini felici all'arte drammatica, se vogliamo, all'arte teatrale, che nell'avvenire, matureranno senza dubbio. Sì, occorre chiamare quest'arte piuttosto teatrale che drammatica: è quella che il pubblico richiede, quando spende di tasca sua per divertirsi e per eccitarsi. Che cosa è l'arte teatrale? È l'arte dell'esteriorità e dello spettacolo, l'arte dei colpi di scena, dei grandi colpi che vi stordiscono e non vi lasciano tempo a pensare e a riflettere, è un'arte tutta meccanica: non dirò sia facile, il Cielo me ne guardi: il più delle volte è frutto d'esperienza, di lunga abitudine del palcoscenico e dell'anima di quella folla veramente *sui generis* che gli spettatori formano, e può parere strano che un giovane come il Kampf, il *Signor Combattimento,* la possegga integra e compiuta: ma alle volte è un vero istinto, una vocazione, è come l'orecchio musicale, come tutto quello per cui si nasce: *poeta nascitur.* Ho detto ch'è un arte difficile questa; mi correggo: è un'arte non comune: certamente è più difficile e meno comune ancora quella di dipingere caratteri, di ritrarre persone al vivo, d'interpretare, rappresentandola, la vita.

Arte teatrale, ma che genere d'arte teatrale? Il genere sommario, il genere rapido, precipitoso, fulmineo, cinematografico: si dice dramma *sensa-*

zionale, brutto termine, ma insomma così si dice, ed è questo dramma *sensazionale* assai più di quelli che si chiamavano drammi *sensazionali* qualche anno, molti anni fa: perchè qui la sensazione, la semplice sensazione, la prima operazione psichica, domina assolutamente, tanto assolutamente, ch'è sola come torre (non alludo all'on. Andrea) in deserto. Sono arrivato alla definizione del *Grand Guignol?* Se ci sono arrivato, tanto meglio e mi fermo, chè queste divagazioni d'estetica, d'altronde abbastanza piana ed elementare, minacciano andare per le lunghe, e ho scommesso con uno dei più giovani e più cari amici miei che oggi avrei fatto articolo breve, e intendo vincere la scommessa.

Alla Vigilia appartiene al *Grand Guignol* in tre atti, quindi al *grandissimo* Guignol. C'è da fremere e da soffrire quanto si vuole: sono sensazioni crudeli, *lancinanti,* ma, come vi affermavo, lampeggiano un istante (si dice *sensazioni che lampeggiano?* Non saprei veramente), vi dànno alla testa, scuotono d'un tratto tutte le vostre fibre, e poi... Non badiamo al poi: parliamo di tutto quello che accade in teatro, mutato in una camera d'orrori, in uno di quei musei in cui si va a vedere cose tremende, strumenti di tortura, macchine per ammazzare la gente, automi di cera che spasimano. Sono musei frequentatissimi. Così il grande e il grandissimo *Guignol* attraggono la folla: un gran che quello che i francesi chiamano *le frisson de petite mort!* Procurarselo è una delizia e chi ce lo procura merita la nostra gratitudine: la nostra vita

ordinariamente è così scialba e monotona, e il teatro pur troppo è spesso tanto noioso!

Alla Vigilia non annoia. Si tratta di rivoluzionari russi e sono tre quadri. Primo quadro una stamperia clandestina: si vive nell'attesa d'un giorno formidabile, dei rintocchi della *campana di sangue*, e nel terrore della poliza: la polizia si affaccia nella persona d'un commissario alla ricerca d'un individuo ricoverato colà e che si dice privo di passaporto: quest'individuo ha nome *Tantalo,* un uomo distrutto dalle carceri russe, una larva, una maschera di dolore: naturalmente le prigioni ne hanno logorato il corpo, chè l'anima sua è sempre indomita e fiera. La questione del passaporto è subito liquidata, chè c'è un passaporto falso, di cui il commissario si contenta, tanto più che gli fanno sgusciare qualche rublo nelle mani. Ma la polizia ritorna, un'irruzione furiosa di gendarmi, guidati da un capitano che s'impadroniscono brutalmente dei sospetti e delle sospette; la scena è d'una violenza incredibile, questi militari sono feroci, malmenano i disgraziati che capitano nelle loro unghie, l'insultano, li beffano, la perquisizione che fanno rassomiglia a un saccheggio di barbari: scoprono la stamperia e ruggiscono di gioia. Tantalo si tira un colpo di rivoltella e giace cadavere in fondo alla scena: piccolo incidente a cui i gendarmi badano pochissimo: badano ai vivi che non parlano, ma fremono e piangono.

In questo primo quadro si disegna l'intreccio amoroso che con fili sottilissimi terrà assieme il dramma. *Vasili,* giovane austero e dallo spirito

d'acciaio, eroe cupo e freddo, non è più lui: perchè? Perchè si è preso di *Anna Rikanskaia*, la classica vergine nihilista, svelta, ardita, insensibile, asessuale, sopra tutto misteriosa. Vedremo che poi cambierà aspetto e che la donna sorgerà in lei, a tempo opportuno e secondo le imperiose necessità teatrali: e a queste come si fa a sfuggire?

Secondo quadro: cospirazione e quindi cospiratori. C'è uno sciopero in città e ci sarà una grande processione di scioperanti: se il governatore lascierà fare, bene: se vorrà reprimere, guai a lui: è avvisato, ma gli uomini avvisati non sono salvi che a mezzo. Chi sarà l'esecutore, in caso? Toccherà a Vasili. E appena questi ha ricevuto e accolto con riconoscenza il grave mandato, gli si schiude una vita nuova: Anna cede alle sue preghiere, Anna si lascia amare, Anna ama finalmente: e l'ardente scena di passione si svolge mentre la folla s'avvia al corteo rivoluzionario, cantando una lenta e bella e melanconica melopea. Giungono i cosacchi: fuoco: grida di dolore, ma sulle grida si leva il canto che non cessa neppure innanzi alle bocche dei fucili: nuove scariche: non si canta più: si urla di raccapriccio solamente, sono ululati, sono gemiti che rintronano paurosi, orribili. Il destino del governatore e quello di Vasili sono ormai determinati. Una bomba ucciderà il governatore, all'uscita del teatro, la sera dopo, quando uscirà dallo spettacolo d'addio della sua ganza, la prima ballerina.

Terzo quadro: in casa d' una zia di Anna, ove vediamo un campione della borghesia, *Ivan Paulo-*

vich, volgare, grasso, stupido e ubbriacone. Vediamo signore segretamente nihiliste, ascoltiamo letture di proclami. Eccoci al grande momento: il governatore esce di teatro: Anna dà il segnale, facendosi alla finestra con un candelabro acceso, e la bomba scoppia. Nuovi urli, nuovi ululati: il dramma è finito.

Che sia ho detto di già e anche troppo. Aggiungerò che nell'episodio amoroso di Vasili e di Anna c'è un intendimento che sorpassa i confini della stretta teatralità e del *Grand Guignol*: c'è l'embrione di un vero dramma: non è nuovo, lo so, non è peregrino, lo so anche, tuttavia piace e commuove: amore, morte, delitto, idillio, poesia, mettete assieme tutte queste cose e riuscirete sempre a farvi applaudire.

* * *

Il pubblico era enorme e magnifico e l'*Argentina* pareva tornata ai giorni delle promesse e delle speranze: era anche assai nervoso il pubblico e rigoroso e difficile: badava alle minuzie, pareva ne andasse alla caccia; s'inquietò al primo atto per la recitazione di certi versi rivoluzionari, che d'altronde non erano di fattura molto squisita: s'irritò perchè il capitano dei gendarmi ripetè non so quante volte la parola *adagino, adagino*: brontolò perchè la signora Strini parve un momento stesse per cadere: fischiò Ivan Paulowich perchè reazionario troppo feroce e forcaiolo troppo convinto: ebbe paura perchè il candelabro cadde dalle mani di

Anna e non si spense subito: insomma, tutti gl'incidenti delle prime rappresentazioni, compresi i lugubri e frequenti e minacciosi colpi di tosse, aggravati da uno stato speciale di sovraeccitazione provocato dall'indole del dramma. Ciò non ostante il dramma ebbe un buon successo e gli applausi furono molti e le chiamate al proscenio non furono poche e le grida di « Viva la Russia! » furono frequenti. Essere nello stesso tempo *russi* e *rossi* è una bella consolazione.

Gl'interpreti gareggiarono di buon volere e di bravura. L'apparecchio del dramma parve ottimo, tutti gli effetti curati e riusciti. Tutto andò sollecitamente, precisamente. Il Chiantoni (Vasili) fu festeggiatissimo e fu giustizia chè la passione, l'entusiasmo, la foga ch'egli palesò trascinarono gli spettatori alla commozione e al plauso: io desidererei temperasse certe sue note di pianto, non sempre necessarie, le quali guastano talvolta. La Reinach nella parte di Anna fu drammaticissima, vibrò di sentimento e d'intelligenza e ci fece vibrare di ammirazione. Loderò la Della Porta, assai simpatica, la Berti Masi, la Strini, la Farulli, la Chiesa, la Rossi-Bissi, il Reinach, il Bissi, il Fabbri, il Conforti, il Masi, il D'Annunzio... e vorrei continuare la lista, ma temo perdere la scommessa di cui vi parlavo poco fa e faccio punto.

Poliche di Enrico Bataille (Compagnìa Borelli-Ruggeri — 6 Marzo — *Teatro Valle*).

Ci sono due *Poliche,* un Poliche falso e un Poliche vero, abbastanza sciocco il primo, abbastanza noioso il secondo. E perchè due Poliche? Perchè l'autore ha voluto mostrare, e ce l'ha fatto sapere, essendo il Bataille un volenteroso e diffuso commentatore delle sue commedie, come in ciascuno di noi siano due uomini, uno che si vede, un altro che non si vede, uno impastato dalla natura, un altro fabbricato dalle circostanze, dall'ambiente, un *io* insomma conseguenza necessaria del *non io*, un *io* a cui collaborano il tempo, la vita, i nostri simili e i nostri dissimili. Da queste stratificazioni può derivare qualche cosa degna d'essere osservata, studiata, rappresentata; per esempio un intimo conflitto psichico, la lotta dei due individui nel campo chiuso d'una stessa persona, il ritorno, opportuno o inopportuno del vecchio *io* che stupisce la gente, così come lo scatto d'un fantoccio stupisce i bambini. C'è qualche filosofia in tutto questo: il Bataille è un poeta e pretende essere un filosofo chè nessuno è mai contento di sè al mondo. Ma qual'è il vero Bataille? E d'altronde un poeta può essere filosofo, e un filosofo poeta: la questione significa riuscire.

Torniamo a Poliche e cominciamo dal falso Po-

liche, che, come immaginerete non si chiama Poliche, ma *Pietro Mareuil;* Poliche è un nomignolo, come Pulcinella, un abbreviativo, un vezzeggiativo di Pulcinella, *Polichinelle, Poliche.* Mareuil è un provinciale arricchito, molto arricchito, ed è venuto a Parigi per vivere in lungo e in largo la gaia vita della metropoli francese, e s'è cacciato nella società più allegra, ove le cortigiane esultano e trionfano e sono eroine. Intendiamoci, non si tratta di cortigiane da strapazzo e da dozzina, ma di quelle che si dicevano *honeste* nei tempi in cui si parlava bene, di signore, un po' irregolari, ma infine signore, benchè senza sussiego e senza ipocrisia, di quelle a cui il Donnay nei suoi *Amanti* ha dato diritto di cittadinanza artistica, e anzi qualche cosa di più, una specie di stato civile, di quelle infine che, passando tempo e illusioni, si possono sposare e il mondo non casca. In questa società Mareuil ha felici successi e grandi e insperati; è un buon compagno, di lieto umore, sempre ridanciano, buffo, non vorrei dire buffone, perchè non intendo recargli offesa; vero è che il suo spirito è al livello della società in cui s'è aperta la via, il suo è sale di cucina più che sale attico, non avrebbe forse fatto ridere Aspasia, ma le cortigiane che somigliano ad Aspasia sono mosche bianche, e d'altronde dicevano che l'amante di Pericle avesse le ciglia di cagna; erano lingue cattive, si capisce.

Dunque Poliche si regala un'amante d'alta sfera, madama *Rosina de Fink*, un'etera che ha fatto fortuna e presto. E si divertono. E li vediamo divertirsi in un albergo, presso Saint Cloud, insieme a

una banda di capiscarichi, fra i quali c'è *Saint-Vast,* ufficiale, bel giovinotto, irresistibile, vaso di miele intorno a cui ronzano tutte le donnine, e *Paolina Laub,* altra etèra fortunata e degna e *honesta,* e con tanto di marito gioielliere. se permettete.

Poliche si da un gran da fare, si trasforma anche in cuoco, e vestito da cuoco sorprende Rosina che bacia Saint-Vast. Quadro! Poliche s'arrabbia? Non pare: cerca anzi mostrarsi brillante. Che bizzarra avventura gli è toccata! Vedete un poco! E scherza, e ride, e ne dice di tutti i colori e se vogliamo, e anche se non vogliamo, è sempre stupido, anzi più stupido che mai, stupido come la luna. A proposito, perchè tutti pretendono che la luna sia stupida? A me pare spiritosissima.

E ora eccoci al vero Poliche, e al secondo atto, ahimè, dei quattro. Poliche è un altro, Poliche è un sentimentale, un appassionato, un romantico, un romanticissimo: stava recitando una commedia, s'era mascherato da matto (è un romantico autentico, presso a poco come il Bataille che tuttavia ha più ingegno di lui) ma il suo cuore! Guardatelo ora il suo povero cuore torturato! Egli amava, egli ama la vispa e capricciosa Rosina e il tradimento di lei lo danna a pene d'inferno. E Rosina? Anche per Rosina suona un brutto quarto d'ora, chè Saint-Vast la tradisce colla suddetta Paolina Laub, e dubitare non può, poichè la rivale stessa le narra del tradimento: Paolina è cattiva: nemmeno Rosina scherza, che le dà in dono un busto, e a chi apparteneva l'intimo indumento? A Saint-Vast in persona: l'aveva dimenticato in casa di

Rosina. Non so se gli uomini facciano bene a portare il busto, certo è che fanno male a dimenticarlo; non sono cose che si dimentichino, neppure nella fretta.

E allora ecco che Rosina conosce il vero Poliche, l'innamorato, colui che ha sofferto e che soffre, e ch'è pronto a perdonare e a dimenticare, e che le schiude le braccia, nelle quali Rosina si precipita maravigliata e commossa. E con questa riconciliazione termina il secondo atto.

Al terzo che dev'esserci? Un idillio, risponderete subito: e l'idillio c'è, e si svolge, com'è naturale, com'è di pramatica, com'é necessario, a Fontainebleu, che Benvenuto chiamava Fontanablù. L'idillio incanta Poliche tornato sè stesso dopo un lungo e in fondo doloroso viaggio traverso il falso Poliche: l'idillio fa sbadigliare Rosina: l'idillio va bene pei romantici di provincia, anche se milionari: l'idillio non è il genere dell'etère rispettabili, e anche delle non rispettabili. Quindi Rosina riceve con molto gusto la visita di *Teresetta*, una signora più modesta delle altre, tipo di dama di compagnia, tipo anche di quelle persone le quali soccorrono gli amanti che non sanno sbrigarsela: è la donna d'un pittore: e racconta come Saint-Vast sia sempre innamorato non di Paolina, ma di colei che lo baciava nell'osteria di Saint-Cloud e nella cui stanza dimenticava il busto. Apriti, o cuore di Rosina: tu amavi Saint-Vast, tu volevi bene a Poliche, ma voler bene è una cosa, e amare un'altra. Il sangue di questa etèra rispettabile si rimescola, in lei accade un rivolgimento tale che Poliche se ne accor-

ge, perchè Poliche, si sa, è geloso, e qui per poco non scoppia un dramma. La fine dell'atto è triste anch'essa, è prorogata all'atto susseguente, del quale nè io, nè voi sentivamo necessità alcuna.

E siamo finalmente alla fine, ed era tempo: caffè d'una stazione di strada ferrata: separazione di Poliche e di Rosina: lui torna in provincia e prima d'andarsene ricapitola la propria psicologia: e se ne va, addolorato, ma senza rancore: ricorderà: le ricordanze saranno rimpianti vani e vani desiderî: dolcezza e amaritudine. E addio Poliche, addio Rosina. Partenza! La locomotiva fischia e fischiano anche gli spettatori.

***

Non tutti veramente. Una parte del pubblico applaudì all'ultimo e volle gli interpreti almeno una volta si facessero al proscenio, come aveva applaudito anche agli atti antecedenti, festeggiando attrici e attori. Applausi economici, festeggiamenti parsimoniosi, tuttavia applausi e festeggiamenti, che dimostrarono come fra gli spettatori fosse una corrente, per quanto tranquilla, di ottimismo e di simpatia. La corrente ostile, meno tranquilla di certo, mi parve vittoriosa. Nè questo mi meraviglia. *Poliche* piacque poco a Parigi, alla *Comedie,* nel dicembre del 1906, non ostante la eccellente interpretazione della Sorel. della celebre Sorel nella parte di Rosina, della Cerny in quella di Paolina, della Leconte che dicono fosse straordinaria in quella di Teresetta, del de Feraudy a cui avevano affidato il

personaggio di Poliche. Nè la commedia ebbe miglior sorte nei nostri teatri, Roma è l'ultima stazione ch'essa visita, breve visita, quando *Poliche* è già dimenticato, un poco pel suo tenue valore, molto pel trionfo clamoroso della *Femme Nue,* il lavoro ch'è succeduto a quest'abbozzo psicologico, a questo tentativo d'analisi, rimasto abbozzo, rimasto tentativo, non ostante l'eccessiva fatica che il Bataille s'è imposto per allargare e sviluppare il suo piccolo tema. Fatica eccessiva e in molta parte veramente perduta! Si sente lo sforzo per tirare le cose in lungo a qualunque costo, per imbottire una commedia stecchita di natura, si sente il lavorio troppo minuto, in una parola, lo stento. Poliche è un personaggio costruito a furia di ritocchi, di correzioni, di aggiunte. Poliche non ci persuade, Poliche ci lascia freddi, non ostante il suo molto tenerume e il suo erotismo passionale; si finisce col non poter più tollerare questa brava persona. Quando al terzo atto egli finalmente si scuote, e dice alla sua amante parole grosse, e passa dalle parole ai fatti, uno spettatore gridò: Bravo Poliche! Quel grido era tutta una critica, quello spettatore è un critico molto intelligente. Mi rallegro coll'ignoto collega.

Rosina è l'amante di Poliche e lo tradisce con Saint Vast: poi, tradita da questi vuole innamorarsi sul serio di Poliche: poi appena una zelante commissionaria le dice che Saint Vast l'ama ancora, torna in furore per Saint-Vast: questo incrociarsi di amori e di tradimenti, questa successione d'intrigucci, questi ritorni, questi ricominciamenti

sono monotoni, quindi seccanti. Ma il carattere di Rosina è ben fatto, è bene studiato, è vero, è piacevole, è interessante: Rosina, benchè cortigiana (e forse.... stavo per dire un'enormità, e non la dico...) è molto donna. Ma ci sono alcune scene assai belle: quella del secondo atto fra Rosina e Paolina è un capolavoro: la conoscevo per lettura: mi attendevo a un magnifico effetto scenico: l'effetto superò la mia aspettazione.

Al Bataille hanno detto tanti ch'egli reca un caldo soffio di poesia nel teatro moderno, che ora egli caccia la poesia dappertutto e cade talvolta nel sentimentalismo e nella maniera: non riconosco più la fresca e limpida vena di *Ton Sang* e della *Lêpreuse*: la sua originalità si dilegua; qui ha imitato il Donnay, qui il ricordo di *Amanti* è troppo palese, questa è una variazione di quella tipica commedia. Il teatro francese contemporaneo ha tre commedie tipiche: la *Parisienne* del Becque, *Amanti* del Donnay, *Amoureuse* del Porto-Riche: sono più forti del tempo e della moda: sono classiche. E a proposito di classicismo, notai in *Poliche* qualche procedimento classico: si susseguono, per esempio, le scene fra i personaggi principali e i confidenti: i personaggi, principali si svelano a secondarî rispettosi, amici di vecchia data o cameriere: il procedimento è caro al Racine: Ippolito, si sbottona con Teramene, Fedra si sfoga con Enone, Aricia con Ismene, per parlare solamente di *Fedra* maravigliosa e sinora insuperata. Dalla commedia classica poi il Bataille trae la figura di *Te-*

resetta, la mezzana, perchè mezzana e mezzani sono tipi cari a Menandro, a Plauto, a Terenzio.

Il Ruggeri era Poliche, bravissimo: ma non fece il suo personaggio più sentimentale del necessario? Lo è già tanto, lo è troppo, e conveniva, io penso, moderare la nota. Dell'eleganza e della bellezza della Borelli, ch'era Rosina, non parlo per non ripetermi. Anche assai elegante e assai piacente e Luciana Rossi, la quale assunse d'improvviso la parte di Paolina Laub, che doveva essere affidata alla Dondini. Era molto graziosa al primo atto in abito succinto, sebbene la tormentassero certe bretelle che non volevano sapere di stare al loro posto. La sua acconciatura di passeggio al secondo atto era ricca e di gusto. Sarebbe opportuno ella chiarisse un po' di più la sua dizione: non tutto quello che dice s'intende.

E così anche con *Poliche,* ho regolato i miei conti.

L' eroe di Giorgio Bernardo Shaw (Drammatica Compagnia di Roma — 22 Marzo, *Teatro Argentina*).

Ora lo Shaw può essere contento che in Italia l'anno fischiato e in tutta regola: *Arms and the Man,* che s'è voluto tradurre col titolo, *L'Eroe* cadde iersera e vituperosamente. La commedia piacque altrove e si considera come fra le più fortunate o le meno sventurate del celebre G. B. S., a Londra fu applauditissima e fece ridere assai quell'in-

genuo pubblico che ha tanta voglia di ridere. Lo Shaw chiamato al proscenio, rivolse, vuole così il costume inglese, un discorsetto agli spettatori: « Voi avete riso, signori miei — disse — voi avete riso molto. Ebbene avete avuto torto. Avete scambiato per una farsa, per una burletta la cosa più seria di questo mondo ». Sbalordimento degli spettatori, quindi nuove risate: lo Shaw continuava a prendersi giuoco del pubblico, e il pubblico stava allo scherzo.

Non era uno scherzo: si tratta è vero di una di quelle commedie che lo Shaw chiama gradevoli, ma anche una commedia seria, una commedia drammatica può essere gradevole. *Arms and the Man* non è nella intenzione dell'uomo paradossale una buffoneria, é un soggetto invece di meditazione intorno ad alcuni problemi moderni fra i più gravi e i più urgenti: inoltre é una commedia d'ambiente: è uno studio intorno all'anima e intorno ai costumi d'un popolo, il giovane popolo bulgaro: é uno studio satirico, ferocemente satirico: non importa; niente di più serio della satira, sopra tutto quando é amara e crudele. Non ridete delle altrui miserie, se no rideranno delle vostre: questo dice lo Shaw.

Ebbene l'equivoco perdura e si è trasferito da Londra a Roma. La direzione dell'*Argentina* ha voluto annunciare *Arms and the Man* come uno scherzo comico, il pubblico si recò a teatro col proponimento e colla speranza di passare un'allegra serata, di assistere a un piacevolissimo *vaudeville* di stoffa britannica. Rise di fatti in princi-

pio, a quel primo atto che Luigi Gamberale, nel suo eccellente studio *L'Opera drammatica di G. Bernardo Shaw,* dice una vera delizia di brio e di arte; ma poi... poi giudicò lo scherzo troppo grossolano, troppo pesante, troppo scipito, si mise di malumore, fischiò, come ho detto, urlò, tempestò e in modo che all'ultimo non s'intese più una sillaba, di quello che i comici dicevano sulla scena.

Fiasco dunque e piramidale. Ancora una volta il pubblico non volle prendere sul serio *Arms and the Man,* con questa differenza che a Londra non fu preso sul serio da spettatori che battevano le mani e volevano festeggiare l'autore, a Roma non fu preso sul serio da spettatori quanto mai inviperiti. Differenza non piccola: il risultamento, in relazione all'idea o alle idee da cui lo Shaw fu mosso a scrivere questa commedia, non cangia.

Vorrei dire che il pubblico nostro cadde in errore e sino a un certo punto potrei anche dire questo, chè l'intenzione satirica in questa commedia c'è, e la beffa è spesso rigorosa e dolorosa; ma la commedia è mal fatta. Su questo argomento siamo intrattabili: la nostra anima estetica è delicata, è persino morbosa nella sua delicatezza: siamo anche eccessivi: qualunque piccolo difetto, qualunque peccato, anche veniale, contro il buon gusto ci urta e c'irrita: ci ha educati Orazio, che tre quarti degli spettatori conoscono solamente di nome, se pure lo conoscono, ma insomma li ha educati ed essi non lo sanno. Ora se i mancamenti di questa commedia fossero lievi avrei buon giuoco affermando che non meritavano castigo tanto

severo; sono invece gravi, sono d'una evidenza palmare, l'architettura dell'*Eroe* è goffa, è pretenziosa, tutto v'è disordinato e confuso, assieme a spunti ironici buoni e gagliardi sono puerilità, sono sciocchezze che fanno, più che altro, rabbia.

Che cosa v'è malmenato? L'eroismo militare, prima di tutto, poi il militarismo professionale e mercenario, nella persona di un capitano dell'esercito serbo, svizzero di nascita e figlio d'albergatore, poi il militarismo improvvisato, nelle persone di due ufficiali superiori dell'esercito bulgaro, poi la Bulgaria, strapazzata, posta in ridicolo, offesa sanguinosamente, poi la Svizzera, messa in caricatura con violenza inaudita. Tempo dell'azione é la guerra serbo-bulgara del 1884 e la commedia comincia il giorno dopo la battaglia di Slivnitza, i serbi fuggono da tutte le parti, i bulgari danno loro la caccia, i primi ridotti a salvare la pelle come possono, quindi pietosamente vili, i secondi fanfaroni, pazzi, incapaci, vittoriosi senza merito.

Gli spettatori si chiedono perché tanto disprezgio contro gente che senza dubbio si é battuta e con valore e ne fanno fede le perdite gravissime dei due eserciti. Che male hanno mai fatto allo Shaw i bulgari e i serbi? Passi per gli svizzeri: lo Shaw avrà avuto forse ragione di lamentarsi dei conti troppo salati di certi alberghi e si sarà vendicato. Ma una intera commedia per farci ridere alle spalle dei due bellicosi popoli slavi non si capisce. Va bene: può essere ridicolo il soldato mercenario, può essere grottesca la milizia improvvisata e la

guardia nazionale domandata e voluta come santa conquista della libertà fu argomento di molti e facili scherzi e ne ho memoria. Tuttavia quando questi soldati espongono veramente la vita non si ride più, o se si ride è riso sforzato che al primo intoppo si muta in disgusto. Gl'inglesi se ne stanno al sicuro nella loro isola protetti dalla loro enorme marineria, dal *two power's standard,* e ridono: vorrei vedere se riderebbero ove scendessero sulle loro coste i battaglioni consaguinei dell'imperatore di Germania e ai loro mercenarî e ai loro volontarî toccasse quella sorte che toccò ai serbi nel 1884!

Ma lo Shaw non voleva si ridesse e noi cronisti, se non noi pubblico, rispettiamo la sua volontà. E d'altronde la commedia, ch'è complicatissima, sta in due figure di donne bulgare, la signorina *Raina* e la serva *Louka,* le quali si fanno contrasto, due figure passabilmente enigmatiche, che dovrebbero significare grandi cose e non s'intende che cosa significhino. Ha voluto lo Shaw rappresentare due varietà del *tipo aggressivo femminile*? L'*aggressività femminile* é, secondo il Gamberale, l'essenza dell'arte di questo celebre inglese che sparla di Shakespeare. Può darsi. In verità noi non vedemmo che due pettegole: ce ne sono in Bulgaria, ce ne sono anche in Inghilterra, anche in Italia; ma queste pettegole dello Shaw non rassomigliano neppure lontanamente alle divine pettegole del Goldoni le quali ci piacciono assai, queste pettegole bulgare dello Shaw ci spiacciono. Questione di gusti? Sì: tuttavia non solamente questione di gusti.

La scelta della commedia fu biasimata iersera e in modo vivace. Occorre considerare che lo Shaw è scrittore famoso e che ha nel mondo britannico la fama che presso di noi ha o aveva il D'Annunzio, al quale non rassomiglia affatto. D'altronde nè il merito, nè il demerito della scelta spetta alla Commissione del repertorio che trovò la rappresentazione di *Arms and the Man* contrattata e statuita.

L'interpretazione non fu tale da salvare il lavoro dal precipizio che lo attendeva: debbo escludere dalla censura la Della Porta e la Chiesa, tutte e due piene di brio, di vita e simpaticissime, bruna e piccante la Dela Porta, adorabilmente bionda la Chiesa.

Il pubblico alla fine, per cortesia, volle salutare tutti gl'interpreti.

La Cena dei Cardinali di Giulio Dantas (Drammatica Compagnia di Roma — 26 Marzo *Teatro Argentina*).

Iersera, come antipasto della *Cena delle Beffe* del buon Benelli, avemmo la *Cena dei Cardinali* di Giulio Dantas, un dialogo elegante, anche un poco galante, e anche sentimentale: scrivo questa parola *sentimentale* alquanto a malincuore, perchè i puristi l'hanno in cattivo concetto: è vero che io non sono un purista, tuttavia non li vorrei offendere troppo e spesso: sono brave persone, schiera esigua, che giorno per giorno si va assot-

tigliando, ma la loro idea che s'abbia a parlare e a scrivere in buon italiano, mentre da molti, dai più si parla e si scrive maluccio, non è spregevole.

Eppure *sentimentale*... Come intitolò il Foscolo la sua traduzione del libro dello Sterne? *Viaggio sentimentale di Yorick* : e il Foscolo scriveva bene, almeno così credo, e non sono pochi coloro che con me così credono. Osserva il Fanfani che il Foscolo tradusse alla lettera la voce inglese e che questo non basta per darle cittadinanza italiana, sebbene conchiuda il suo ragionamento concedendo a chi la voglia usare una specie di licenza : per altro, dice, chi vuole usarla, l'usi. Mi piglio la licenza, che mi sono pigliata, pur troppo, tante volte, e ripeto che questo dialogo del Dantas è anche sentimentale.

Bizzarro *sentimentalismo* (altra parola ostica) dove si va a ficcare! In Vaticano. Chè siamo proprio nel palazzo apostolico, sotto il pontificato di Prospero Lambertini, Benedetto papa XIV. E vediamo tre cardinali seduti a desco che cenano di magro probabilmente, in un'età nella quale i pescivendoli non facevano sciopero. Voi sapete che abbiamo anche questa delizia : lo sciopero dei pescivendoli, e col pretesto che i detti signori (— Vi conosco benissimo, signore, diceva Amleto, voi siete un pescivendolo) non vogliono più spacciare la loro mercanzia e che siamo in quaresima, i venditori di ortaglie hanno rincarato i prezzi. Insomma tutti congiurano per scannarci, la vita in Roma costa più che a Londra, e i nostri proventi sono sempre quelli. Vero è che ci godiamo un municipio

popolaresco, e che alla Camera i deputati di sinistra estrema sono, se non erro, centoquindici.

Dunque supponiamo che tre cardinali, pontificando Benedetto XIV, più liberi e più felici di noi, cenino squisitamente di magro e mangino triglie di scogliera o anguille di Bolsena cucinate colla vernaccia. Chi sono? Il cardinale Gonzaga De Castro (Fabbri) vescovo d'Albano e camerlengo, portoghese: De Castro in Portogallo ci sono: diamine! Pensiamo alla famosa Ines: Gonzaga non so, non credo: questo è il primo. Il secondo cardinale è Sua Eminenza Rufo (Masi) vescovo d'Ostia e decano del Sacro Collegio, spagnuolo. Il terzo è il cardinale Montmorency (Farulli) vescovo di Palestrina, francese. Tre cardinali dell'ordine dei vescovi, se permettete.

Di che parlano questi porporati: d'amore e di amori. Non vi scandalizzate: sono vecchi, il cardinale De Castro (insomma non posso risolvermi a chiamarlo Gonzaga) è decrepito, ma furono giovani e rammentano quello che naturalmente accadde nella loro giovinezza; e poi furono laici, e nei laici qualche cosa si tollera. Il cardinale Rufo fu studente a Salamanca, si compiacque di avventure e di galanterie romanzesche, cantò, suonò la ghitarra, non fece troppo riposare nel fodero la sua brava lama di Toledo: vennero un giorno nella città universitaria, ov'é oggi rettore Don Miguel de Unamuno, impareggiabile scrittore, e uomo spiritosissimo, certi comici di Madrid, che recitavano la *Niña Boba* del grande Lope de Vega, e c'era fra loro una certa comica, una bellezza da far im-

pazzire un poeta e da dannare un santo... « Ah se aveste udito i comici del Molière! » interrompe il cardinale di Montmorency: il che é un po' forte: vecchi che al tempo di Benedetto XIV avessero potuto udire la *troupe* del Molière avrebbero dovuto avere l'età favolosa dei patriarchi. L'altro continua: Una sera mi accorsi che alcuni studenti volevano rapire la comica maravigliosa: io, terminata la rappresentazione, mi posi accanto alla sua portantina: cavai la spada, e benché trenta mi fossero addosso, parte ne ammazzai, parte ne ferii, e quelli che non ammazzai, nè ferii volsi in fuga. — « E la comica? » — « Non la vidi mai più in vita mia! » — « Ecco una cosa molto spagnuola, e assai poco pratica » osserva il cardinale di Montmorency « noi altri francesi la prendiamo diversamente: a Versailles sedussi l'ambasciatrice d'Austria, bellissima donna, che pareva non mi potesse tollerare e mi diceva insolenze sopra insolenze: c'era festa da ballo: suonavano un minuetto... » Il cardinale cerca il motivo: canticchia: non lo trova: « Se provassi alla spinetta... » Si pone alla spinetta: tocca i tasti: ci siamo: è il celebre *minuetto in la* del Boccherini. Anche questo è un po' forte. Se stiamo alle date, al tempo della giovinezza di questo eminentissimo, il Boccherini o non era nato o era in fasce. Insomma il Montmorency paziente, ostinato, bel parlatore, buon danzatore, giunge a fare quello che voleva: niente spada, niente ammazzamenti e ferimenti: madrigali, inchini, sorrisi, non perdere mai speranza, saper cogliere l'occasione che giunge sempre,

così si usa in Francia. E il cardinale De Castro? E' portoghese: in Lusitania come si ama? Ma coll'amore! Colà la passione è tutto. Era giovinetto, adorava una sua cugina di quattordici anni, bella no, non si poteva dire, ma leggiadra, e la cugina gli voleva molto bene: e tutti dicevano: Che coppia perfetta! Che damina e che cavaliere! E il Signore si prese la damina, e il cavaliere si fece prete, e diventò cardinale, e servì umilmente quel Dio che gli aveva rapito tutto il suo bene. E Sua Eminenza De Castro piange: questi solo ha amato veramente, esclama Sua Eminenza di Montmorency, e il dialogo finisce fra gli applausi del pubblico che s'era divertito, e gl'interpreti sono chiamati alla ribalta, gl'interpreti che avevano recitato a dovere, il Fabbri pieno di bonomia e di tenerezza, il Masi ardente e impetuoso, il Farulli elegantissimo, gran signore, tutti e tre, non ostante la diversità del temperamento e dei modi, la difficoltà relativa dell'argomento, l'abbandono di una cena familiare, dignitosi e gravi, come principi e papi possibili: nessuno dei tre fu papa: già, non erano italiani.

Non conosco l'originale: la delicata traduzione rivela quell'eccellente fabbro di versi ch'è il mio amico Diego Angeli.

La *Cena dei Cardinali* è un *lever de rideau* di nuovo genere: c'è un tentativo di studio etnico, alla maniera dei romantici francesi, ch'è proprio una maniera. Ascoltando questo grazioso dialogo, rammentavo la bella, giusta, coraggiosa conferenza del Luchaire intorno all'Italia di mera fantasia.

Assunta Spina di Salvatore di Giacomo (Compagnia Molinari — 27 Marzo, *Teatro Nuovo di Napoli*).

Scrivo sotto due impressioni: quella della singolare bellezza dell'opera d'arte che ha per titolo *Asunta Spina*, e quella del suo maraviglioso trionfo, che fu pure il trionfo del poeta in persona. Mai vidi accolta di spettatori così fremente d'entusiasmo, così delirante d'orgoglio cittadino e di gioia: lo so; eravamo in Napoli, nel cuore di Napoli, ma iersera, al Teatro Nuovo, Napoli mi pareva più Napoli del vero. Il Teatro Nuovo! E' una scatola, é una piccola scatola, un guscio di noce, fra vicoli bui *'n coppa i quartieri;* ebbene, iersera il Teatro Nuovo (*nuovo* nel secolo decimottavo, s'intende) mi pareva immenso, mi pareva contenesse tutta questa cara e grande città ch'è la più varia, la più strana, la più caratteristica, la più popolosa città d'Italia. Chi non ha veduto tutto questo popolo, alla fine del dramma, levarsi in piedi, clamante, urlante, tutti quei visi pallidi per l'emozione, tutte quelle mani che plaudendo pareva si volessero spezzare, e le signore plaudire follemente si come plaudivano gli uomini, non ha idea di quello che può essere un vero trionfo a teatro. Gli altri a cui ho assistito al paragone impallidiscono: qui ci fu l'ebbrezza e l'impeto, sì, l'impeto, la passione impe-

tuosa, lo scatto possente della folla unanime, un'unanimità nuova interamente per me che ho l'abitudine del nostro pubblico romano, difficile, irriducibile pubblico d'ipercritici, in cui s'annida sempre lo spirito che nega.

Insomma, è chiaro che Napoli adora Salvatore Di Giacomo e ha fatto di lui un idolo: Napoli ha ragione: il poeta, il grande poeta dell'anima napolitana, colui che ha potuto e saputo esprimerla con tanta verità e con così perfetto magistero d'arte, domina ormai la città enorme ed è il dominio più dolce e più sereno: un sentimento universale d'ammirazione s'innalza verso di lui: ma non é solamente ammirazione, è affetto, é tenerezza, é amore, è gratitudine.

Per intendere bene questo occorreva essere sul palcoscenico, dopo la rappresentazione d'*Assunta Spina*, nel minuscolo palcoscenico; il Di Giacomo era circondato, soffocato da amici vecchi e giovani, che se lo strappavano, lo abbracciavano, lo baciavano: molti piangevano: i comici, che pure avevano trionfato col poeta, parevano pazzi, gesticolavano furiosamente, gridavano: le comiche cantavano in coro una nenia vaga e tutta sentimento, di quelle che s'intonano a Mergellina o al Vomero, spesso su quelle inspirate parole del poeta che hanno fatto il giro del mondo. C'era di che restare storditi: anch'io restai stordito e sono tuttora stordito. Ma è necessario vincere lo stordimento e compiere, s'é possibile, con calma l'ufficio che m'è assegnato. Tuttavia prima di cominciare, lasciate ch'io vi dica una cosa: non mai come ieri sera

mi sono sentito tanto pubblico anch'io, mi sono lasciato trascinare dal fervore di tutti, dimenticando chi disgraziatamente sono e che faccio per abitudine e per dovere; ero un altro (alle volte è bene essere un altro), non resistevo, non tentai nemmeno resistere: corsi dal Di Giacomo, gli tesi ambo le mani, spettatore umile, riconoscente, felice. Ora mi riprendo e torno a essere io.

***

Il primo atto d'*Assunta Spina* è uno dei più vivaci, più freschi, più vasti quadri d'ambiente che si siano dipinti in teatro: vi formicola un mondo, un mondo che s'agita, ride, si lamenta, soffre, spasima, drammatico, comico, umoristico, ridicolo, grottesco, un mondo delle anime più disparate, che pare si fondano e vibrino all'unisono: solo Emilio Fabre è riuscito a darci altrettale impressione di folla, a spezzarla nei suoi elementi, a frammentarla, per poi riunirla vigorosamente e farcela vedere e ascoltare tutta, raggiungendo effetti corali che parevano negati all'arte drammatica moderna. Ma gli effetti del Fabre hanno un carattere generale; questi del Di Giacomo hanno un profondo carattere napoletano, il poeta ha ritratto una speciale verità che gli è caduta sotto gli occhi. Siete mai stati alla *Vicaria* nell'ore degli affari e delle udienze? Avete mai veduto quel pandemonio? Quel rigurgito della gente che invade il vecchio castello dei re, ne ascende e ne discende le scalinate, si addensa nelle sale, si agglomera negli andi-

ti, mormora, freme e fa sì che il palazzo sembri ora mercato, ora mare in tempesta? Uscieri, scrivani, avvocati, commessi, faccendieri, litiganti, carabinieri e guardie, testimoni, imputati, parenti d'imputati, amici d'imputati, donne verbose e vocianti, spesso pietose e piangenti, madri, sorelle, mogli, amanti degli sciagurati che afferra la giustizia degli uomini, e pubblico, avido di spettacoli, ma non mai indifferente, sempre pronto anzi a lasciarsi prendere dai mille drammi e dalle mille commedie che hanno colà loro teatro, pubblico consueto, pubblico nuovo e che si rinnova, pubblico che applaude o che si addolora, che si commuove sempre, che frequentemente parteggia, che ha le sue simpatie, le sue antipatie, o meditate, o improvvise, pubblico di fanciulli, di entusiasti e di delinquenti, ecco quanto si agita nell'antica reggia degli Svevi, degli Angioini e degli Aragonesi, e ne scuote da lungo tempo le mura vetuste. Figure losche, figure furbe, figure in cui si fissa l'abito professionale, figure ingenue di novizî che il destino o il caso getta in quella marea che le travolge, passano e ripassano: ecco traversa la folla un uomo colle manette ai polsi, circondato dagli agenti, e fa cenno e parla, non ostante i rimbrotti dei custodi, ai parenti e agli amici; s'ode un grido: è una madre che si dispera per la condanna del figlio; scoppia un applauso: sono compagni e ammiratori ch'esultano per un'assoluzione e festeggiano un assoluto: s'apre improvvisamente la porta d'una sala d'udienza e giunge la voce stentorea d'un avvocato che fila le sue frasi: si annunziano cause, si chia-

mano testimoni, venditori ambulanti di fiammiferi e di *taralli* gridano la loro merce, s'incrociano saluti, auguri, esortazioni, c'è chi si stringe la mano affettuosamente, chi contende, talvolta chi rissa. si purgano vecchi delitti, nuovi si preparono, è il riassunto di tutti i mali morali d'una gente, è una clinica, è un ospizio di dolori e d'infamie, è sopra tutto una visione fra le più colorite, le più pittoresche che possano immaginare; qui diluviano le parole, qui prorompono i gesti, qui il popolo più espansivo, più impulsivo, e nello stesso tempo più ingegnoso e più avveduto della terra, si manifesta, si rivela, come fa per via, nelle chiese, nelle feste, in teatro, spettatore e spettacolo, attore e pubblico.

Tutto questo il Di Giacomo ha con mirabile precisione recato sulla scena, tutto, proprio tutto: tentando descrivere Castel Capuano come si disegna nelle mie lontane memorie della prima giovinezza ho pure tentato darvi un'idea di questo primo atto descrittivo, riboccante di episodi, di tipi, di macchiette, di partiti comici e drammatici, di questo indiavolato primo atto. E il dramma s'annunzia e, come si dice con orribile parola, *s'imposta; Michele Boccadifuoco*, macellaio, *chianchiere*, ha sfregiato, per gelosia, il volto della sua bellissima amante, la stiratrice *Assunta Spina*: è processato, è condannato a due anni di reclusione, li sconterà lungi da Napoli, se qualcuno non vorrà curarsi di lui. C'è questo qualcuno, *Federico Funelli,* giovane e galante impiegato di cancelleria, che ha posto gli occhi sopra Assunta, creatura bizzarra e romanzesca, a cui lo sfregio non toglie avvenenza, leggera, impe-

tuosa, piccante, traditrice di *Boccadifuoco* che l'ha arricchita e sempre innamorata di lui, e tanto che per ottenere egli resti in un carcere di Napoli cede, dopo qualche riluttanza, a Federico. L'atto termina in mezzo a ovazioni reiterate: occorre considerare che i comici della compagnia Molinari dovevano superare, oltre alle difficoltà intrinsiche di scene così folte di cose e di persone, quella che derivava da un palcoscenico in cui muoversi pare impossibile. Recitarono bene, reciteranno meglio nelle repliche, ove sarà senza dubbio più ordine e più fusione: non potranno recitar meglio i due attori che figuravano macchiette di ufficiali giudiziari, uno dei quali è il celebre Pantalena l'altro è il Galloro che parvero ieri sera insuperabili. La Del Giudice in una parte di *mammana* fu meravigliosamente comica e degna d'essere considerata come *caratterista* di valore singolare. La Magnetti, ch'era la protagonista, leggiadrissima d'aspetto, adorna di doviziosi gioielli, vestita d'un ricco abito popolano che le stava adorabilmente, si palesò in quest'atto alquanto incerta e intimidita dal pubblico enorme e dalla drammaticità della parte, drammaticità nuova assolutamente per lei, attrice sino a ieri in quei *vaudevilles* nei quali decade o decadeva il teatro napoletano. Insisto in queste osservazioni per porre in rilievo la magnifica, inaspettata, compiuta rivincita che quest'attrice, voglio dire quest'artista, ottenne nel second'atto.

***

Siamo nel laboratorio di Assunta Spina, la sera

della vigilia di Natale, e le ragazze, cantano, e scherzano con due guardie di città, che sono colà per ritirare la biancheria stirata: una di queste guardie è un siciliano, a nome *Mancuso*, e fa la parte con grande bravura quell'attore Galloro ch'e-ra usciere al primo atto, parlando alla perfezione nel dialetto dell'isola: le ragazze lo beffano, la sce-na è piacevolissima, è comicissima, è freschissima, è un gioiello: le stiratrici beffano anche il compa-gno di Mancuso la guardia *Flajano*, abruzzese di Pescara, melanconico e taciturno; ma poichè le malignità femminili troppo lo pungono, rompe il silenzio, col suo rude accento, dicendo del suo pae-se, e la memoria e il desiderio di questo ridestano i suoni delle zampogne che giungono dalla via: un inno semplice e forte sgorga dalle sue labbra umili: è il primo raggio di schietta poesia del più autentico Di Giacomo che illumini il dramma.

Giunge Assunta, licenzia le giovani, e prepara la cena per lei e per Federico, che ora è il suo aman-te, e son passati mesi, e Federico si è fatto noncu-rante e freddo: Assunta teme l'abbandono. Ecco che si apre la porta: non è Federico, è Michele Boccadifuoco, liberato anzi tempo dal carcere, che torna alla sua donna, ebbro di gioia: fra i due è una scena possente: Assunta confusa, smarrita, non risponde ai baci ardenti di lui, balbetta, men-dica scuse, è convulsa, sviene, torna in sè, ascolta da Boccadifuoco che Federico ha moglie, e allora confessa prima il peccato, poi il peccatore, bra-mando nella sua furia gelosa e nella sua paura vendetta e sanguinosa. L'altro si avventa per uc-

ciderla, poi si trattiene: « Ch'io mi rovini per te una seconda volta! No, mala femmina, non lo farò ». E mentre si propone non vendicarsi, ode il fischio di Federico: tracanna una bottiglia di vino, impugna il coltello, si precipita nella via: un urlo: nella scena buia entra bracollando Federico, stramazza a terra, muore, Assunta nasconde il cappello di Michele, e al brigadiere delle guardie che si presenta, (altri agenti respingono la folla) dice: « Sono stata io! » — « Bene: venite con me », ordina il brigadiere. « Tu, Flajano, sta qui presso al cadavere e non ti muovere » — Il pallido abruzzese non fa motto: al lume fioco d'una lampada si dispone a vegliare: tutti s'allontanano: breve silenzio lugubre: poi fuori, e c'è chiaro di luna, tornano a suonare le zampogne: l'abruzzese scoppia in lagrime.

L'atto fu interpretato a maraviglia: la Magnetti fu veramente tragica, piena di verità e di passione, fortissima, concitata, concisa, ogni suo gesto fu una pittura, ogni suo accento una rivelazione, seppe racchiudere in brevi momenti tutta una vita: chi avrebbe potuto riconoscere *'a Nanassa* d'un tempo? Pari a lei di valore si palesò Enrico Altieri (Boccadifuoco), e negli impeti di affetto e d'odio e in tutti i particolari della grande scena che rimarrà incancellabile nella memoria di quanti l'ascoltarono e la videro: del Galloro ho detto: il Pastore era l'abruzzese Flajano ed espresse, direi quasi con animo di poeta, quanto la fantasia del poeta aveva immaginato in uno dei suoi momenti più felici: il Pretolani, ch'era Federico, ne figurò la

rapidissima agonia e la morte con virtù non comune.

Voi avete veduto quanta materia e di quanta ricchezza il Di Giacomo ha saputo adunare nel piccolo spazio di due atti assai brevi: una commedia di costumi e d'ambiente, un dramma di passione, un denso studio di psicologia femminile, un brano di poesia umana che vi penetra sin nel fondo del cuore, i più strani contrasti, i più bizzarri scatti d'umorismo, le pitture più franche e più terribili, le visioni più contraddittorie, le immagini più complesse del romanzo della vita. C'è qui una larghezza, una dovizia d'invenzione rara nel nostro teatro, c'è quello ch'è raro anche negli altri teatri, la chiarezza, l'ordine, l'armonia.

Questa schietta opera d'arte è radicalmente italiana e luminosamente latina, ha la calda febbre e la vibrazione romantica e la evidenza realistica, ha la salute e la logica classica. Mista di risa e di lagrime, come ogni cosa al mondo, dramma e commedia al tempo stesso, sollevata nel secondo atto ad altezze liriche, vi tien desti dalla prima scena all'ultima, vi commuove, e sopra tutto vi diverte. Vi diverte anche quando è truce e fosca, perchè ribocca d'anima, perchè è viva sempre, perchè corre veloce, fulminea.

Pure la critica serba i suoi diritti in tutte queste ondate di poesia e di verità. La protagonista, lo spirito animatore del dramma, Assunta Spina, non è persuasiva: noi la lasciamo al primo atto che si concede a Federico Funelli con repugnanza somma, nauseata, forzata; è un sagrifizio: lo com-

pie per amore di quel Boccadifuoco che l'ha sfregiata, verso il quale è spinta da antico effetto e da nuova pietà, poich'è condannato a pena che le pare gravissima.

Nel secondo atto la vediamo innamorata invece di questo Federico, mentre ci aspettavamo dovesse odiarlo, innamorata e gelosa sino alla vendetta e al delitto, annichilita dall'abbandono, folle e furente. E' una metamorfosi, è possibile, è verosimile: ma come e perchè e accaduta? Non si sa, non s'intende. Ecco un errore e non lieve, ecco il difetto della corazza, ecco l'ombra. Pare che quest'Assunta, la quale il Di Giacomo ha studiato con tanta cura, abbia ancora necessità d'essere studiata e rivelata: hanno ancora necessità di armonizzarsi i due esseri, le due persone ch'ella rappresenta, i due amori che si contrastano dentro di lei debbono ancora chiarirsi ed esplicarsi. Sopra ogni cosa si deve porre in luce il passaggio dal primo al secondo atto. C'è un mistero qui dentro: all'arte drammatica i misteri non convengono... quando restano misteri.

Quante bellezze sono prodigate qui! In che aria non ci trasporta questo poeta, quali orizzonti non ci dischiude! Sì, poeta: lo dirò un'altra volta, lo direi mille e mille volte. Solamente nella poesia, nella poesia del sorriso e del pianto, può essere la salvezza e la fortuna del nostro teatro, di questo nostro teatro che ieri, per la feconda virtù d'un ingegno meridionale, ebbe un'ora di luce e di gloria.

Le Giacobine di Abele Hermant (Drammatica Compagnia di Roma — 30 Marzo, *Teatro Argentina*).

La liquidazione di certe eredità è difficile e lunga: anche *Le Giacobine* di Abele Hermant è commedia che appartiene all'*Argentina* passata, faceva parte d'un certo *blocco* di cattive commedie acquistate in un momento melanconico: toccava all'*Argentina* presente godersela: il male è che ce l'ha fatta godere anche a noi, e non meritavamo questo castigo, perchè innocenti delle colpe in cui cadde la vecchia amministrazione dei Teatro Stabile. Ma così vanno le cose del mondo: quasi sempre gl'innocenti pagano pei colpevoli.

Le *Giacobine* è senza dubbio commedia cattiva; dirò meglio, o almeno più esattamente, è commedia sciupata, in altri termini è commedia in cui l'autore ha sciupato un argomento tutt'altro che spregevole e volgare e una *situazione* indovinata. Quando iersera la *situazione* si delineò chiara, franca, rude, ardita, in una scena vigorosa e bella, e recitata come va dalla Reinach e dal Chiantoni, gli spettatori stettero religiosamente attenti, approvarono, applaudirono. Quando invece compresero che della *situazione* l'autore non aveva voluto o saputo trarre partito conveniente, s'imbronciarono,

disapprovarono, fischiarono e furono fischi di molta eloquenza. Per dimostrare che non intendevano coinvolgere nel fiasco gl'interpreti, dopo aver ben bene fischiato, chiamarono questi al proscenio festeggiandoli con doverosa cortesia. Poi il pubblico uscì di teatro lamentando la serata perduta.

Vediamo innanzi tutto che c'è di buono nelle *Giacobine*. Abele Hermant è un giovane d'ingegno romanziere attraente e studioso acuto dei cuori femminili, scrittore svelto e sincero ed elegante, commediografo sinora non perfetto: egli ha qui satireggiato il radicalismo gaudente, arricchito, ben pasciuto; gli eredi o sopra tutto le eredi di quei giacobini che hanno dominato la rivoluzione e poi furono sgominati e dispersi: ma tornarono di ogni parte e ora formano una specie d'aristocrazia, largamente sfruttatrice, che galoppa allegra sulla cavalla Francia: sapete, la cavalla di cui canta nei suoi giambi il Barbier. E' un'aristocrazia, secondo l'Hermant, assai corrotta, putrida addirittura, le cui pessime maniere valgono i cattivi costumi: questi grandi signori, queste illustri dame che discendono dai regicidi della Convenzione e dai danneggiati del 2 Dicembre, hanno modi da facchini e da trecche e parlano un linguaggio da trivio e non di rado è linguaggio da lupanare. Il pubblico entrò nello spirito della satira che ha veramente una furia giovenalesca, non ostante si trattasse di cose e di persone che noi non conosciamo, e per le quali non ci possiamo sdegnare, e per questo tollerò espressioni che altrimenti non avrebbe tollerato, neppure per ischerzo: nel modo con

cui camminano le faccende di casa nostra, fra un paio di lustri ci saremo anche noi a questa società amabilissima di cinici e di sgualdrine: per adesso non ci siamo ancora. Se la satira ch'è d'una crudezza enorme potè passare, vuol dire ch'è evidente e ricca di amara sostanza. In questo mondo grazioso non si discorre che di divorzi: questa gente pare non si sposi che pel piacere di far divorzio, passata la festa, e di cominciare da capo. *Germana Dronart*, moglie onesta, *rara avis*, di *Luciano*, s'innamora di *Domenico Bernier*, discendente d'un convenzionale e milionario, come saranno milionarî i discendenti dei capi socialisti d'oggi. Se ne innamora, ma, lo dicevo, è onesta, e Bernier, benchè libertino, benchè abituato a pagarsi le amanti e a pagare i mariti delle amanti, la rispetta, aspettando il divorzio, il duplice divorzio, chè anche Domenico ha moglie, la bella *Caterina;* si considerano insomma fidanzati. Ma nella persona di Luciano, il marito di Germana, sorge un ostacolo impreveduto, imprevedibile, insuperabile: Luciano non consente al divorzio. Ed eccoci alla scena che piacque e giustamente: Germana parla con tutta franchezza e dice al marito: ti sono amica affezionata, devota, ma non ti amo, o almeno non ti amo più: amo un altro, il nipote o il pronipote del terribile convenzionale, giacobino e artista: dunque lasciamoci tranquillamente. « Ah no! » risponde il marito con altrettale franchezza « siamo in due, amica carissima: tu hai una volontà, io ne ho un'altra diametralmente opposta, e questa volontà mia conta quanto la tua, se non di più: col nostro matri-

monio abbiamo creato una condizione di fatto, la quale non si distrugge pel capriccio d'uno dei contraenti. Intanto abbiamo un figlio, uno solo, da buoni francesi, e questo figlio non deve venir su senza madre: abbiamo assunto doveri verso di lui, mettendolo al mondo, tu quello d'assisterlo e d'educarlo, io quello di richiamarti e di costringerti all'obbligo tuo, caso mai te ne dimenticassi. Ma lasciamo da parte questo vecchio argomento: le nostre relazioni morali ed economiche sono tali e tante e così strette e di rilevanza così grande che non si possono spezzare senza la mia rovina: ora tu, signora Germana, non hai il diritto di rovinarmi: te lo nego, te lo contesto, te lo rifiuto: e questa mia resistenza non si vince, perchè io ho ragione e tu hai torto, io ho per me la legge, la natura, la logica, tu non hai dalla tua che la fantasia, l'arbitrio, la passione che dura un giorno, mentre quello che io difendo è durato per secoli, dura ancora e probabilmente durerà sempre ».

***

È un conflitto assai umano ed elevatissimo, che va oltre le due persone, le quali sono a contrasto: è la questione di maggior momento fra quante si trattano oggi con non poca leggerezza e con dovizioso corredo di argomenti spropositati: la tesi conservatrice qui è bene sostenuta, con una forza e una chiarezza che convincono e piegano anche gli spiriti riluttanti: ma il pregio di tutto questo non è solamente nella robusta esposizione dialettica dei

termini del poderoso dibattito, è nella lotta di anime, veramente drammatica: qui c'è contenuto di arte e maestria di forma.

Ma come arriviamo a questo punto? Ci arriviamo male, a traverso un intrigo imbrogliato, confuso, pesante, anzi a molti intrighi che l'autore arruffa con singolare imperizia, a traverso episodî, i più dei quali sono irrilevanti e sciocchi. Peggio accade poi: Germana si determina a fuggire con Bernier, poichè perde la pazienza e la catena del pudore le si fa intollerabile; Luciano trova modo di opporsi alla fuga e nella scena finale seduce la moglie: sì, la seduce alla lettera, come un Don Giovanni, un Lowelace, le fa perdere la testa a forza di dolci parole sensuali e di carezze e di preghiere e d'inviti: l'altra si lascia sedurre facilmente e si abbandona. « Fuggirai domani: questa notte no... » Germana cede: e si capisce che non fuggirà mai più.

Voi vedete che precipizio e che miseria: tutto finisce come una qualunque avventura galante: non si tratta che di dominare i nervi d'una donnina irritata, e di cogliere un momento fisiologico! E per questo l'Hermant ha gettato via tre atti d'una commedia e ha fatto perdere una serata agli sfaccendati che potevano impiegarla meglio e a noi che non abbiamo tempo da perdere.

La traduzione è addirittura barbara: mi duole sia opera dell'Hanau. Ma sarà poi veramente opera sua? Come ho detto, la interpretazione fu, se non sempre, spesso lodevole e in qualche punto, nella scena madre del secondo atto fra il Chiantoni

(Luciano) e la Reinach (Germana) lodevolissima. Recitarono bene anche l'ottima Lollio-Strini, la Farulli, la Dalla Porta, sempre graziosa (alla quale suggerirei di non pronunciare *buttèe* la parola *buttes*, che significa monticelli, collinette : *buttèe* vuol dire un'altra cosa, una cosa assai diversa) e il De Antoni, e il Masi e il Bissi.

Colomba ferita di Alfredo Capus (Compagnia Borelli-Ruggeri — 31 Marzo, *Teatro Valle*).

Ora imperversa il teatro francese contemporaneo, che da qualche tempo è claudicante : nulla di più monotono, di più falso, di più vuoto. L'*Oiseau blessè* di Alfredo Capus è commedia abbastanza recente, chè fu rappresentata alla *Renaissance* di Parigi, tre mesi or sono, e recitata da quella Lavallière, di cui i critici di lassù dissero mirabilìa, e che, per creare in questa specie d'idillio lagrimoso, e anche lagrimevole, la parte di *Yvonne Sanson* fu tolta al teatro ove furoreggiava nel *Re* : donde pettegolezzi, scandali e piati al Palazzo di Giustizia, l'esito dei quali ignoro e d'ignorarli non m'importa un bel nulla. L'*Oiseau blessè* fu scritto dal Capus per raccomandarsi all'Accademia : l'Accademia elesse in sua vece il Brieux e fece bene : non tutte le ciambelle riescono col buco, diceva quel tale.

L'*Oiseau blessé* è in quattro atti : di questi furono rappresentati ieri sera tre solamente. Dovrei lodare

un così preveggente spirito d'economia e la cura che mostrano avere del nostro tempo prezioso raffazzonatori di roba straniera e comici. Ma d'altronde debbo anche rammentarmi d'appartenere un poco alla famiglia di coloro che scrivono, sebbene collocato in modesta sede dalla giustizia della sorte. E non posso celare la mia maraviglia nel vedere conciati a questo modo lavori di commediografi, ai quali sorride una certa reputazione, comunque acquistata. Ha dato il Capus licenza perchè un taglio di tanta profondità si facesse? Se sì, contento lui, contenti tutti. Se no, e io ho ragione di supporre ch'egli non abbia conceduta siffatta licenza, dico che questo non va assolutamente. Gli autori francesi credo non sappiano a che mani affidano la loro mercanzia : sono mani traditrici, non si lamentino pertanto della severità del pubblico e della critica di qua delle Alpi, ch'è colpa loro, chè i poco felici successi che li attendono sono cagionati dalla loro negligenza. O lo sanno e a questo non badano ed è noncuranza che ci offende, poichè mostrerebbero amare i quattrini italiani, ma avere a sdegno il giudizio che possiamo dare noi intorno al valore delle opere ch'essi esportano.

Nella fattispecie affermerò, per tranquillare l'animo degli spettatori, che l'*Oiseau blessé* è mediocre anche in quattr'atti : è vero che è più mediocre in tre atti : da insignificante ch'era è diventato, così ridotto, abbastanza assurdo.

La signorina *Yvonne Sanson* è stata sedotta da un certo *Giorgio*, che non conosceremo neppure di vista, e la seduzione ha avuto una di quelle con-

seguenze, le quali sono sempre probabili, ma a cui seduttori e sedotte generalmente non pensano: la signorina Yvonne ha un figlio. Occorre dunque ch'ella lasci la natia Nantes assieme alla madre e al fratello minore *Rolando*, ch'è un bravo ragazzo: il padre ha avuto la felice idea di morire da tempo. Lascia Nantes e penetra a Parigi: a far che? A tentar fortuna: la signorina Yvonne ha la vocazione del palcoscenico e riuscirà nel suo intento, ch'ella è *cabotine* nata. L'avventura che l'è toccata e della quale veramente non piange, non è che il principio della fine. Per ora si contenta di recitare le favole del *bonhomme* Lafontaine, sublime *bonhomme*, a cui non fu di danno la molta lettura del Boccaccio e dell'Ariosto, e che inspirò il bel libro giovanile del Taine, che certamente avrete letto, e se non l'avete letto, leggetelo; imparerete che le bestie del Lafontaine sono uomini degni assai di considerazione e spesso di grande affare, re, principi, cortigiani, ministri, giudici, eccetera.

Al letterato *Salvière*, uomo di quarantacinque anni, naturalmente milionario, e cugino di quel tal Giorgio, che, come dicevo non avremo mai il bene di conoscere, Yvonne recita l'*Oiseau blessé d'une flèche* (Favola VI, Libro II):

Mortellement atteint d'une flêche empennée.
Un oiseau deplorait sa triste destinée...

Il celebre e ricco Salvière era venuto a visitare la graziosa e gaia sedotta, in compagnia di sua moglie *Maddalena*, ottima signora e matrona esemplare, per offrirle a nome di Giorgio un lauto risarcimento pecuniario, ch'ella rifiuta. E dopo il

gran rifiuto recita appunto la nota favola del Lafontaine, la quale il celebre letterato aveva dimenticato: i letterati francesi, come d'altronde i letterati italiani, non hanno molta memoria dei classici. « Come recita bene! » esclama il milionario. Occorre *lanciare* Yvonne: il ministro degli esteri aprirà, fra breve, le sue sale a un ricevimento, in cui si farà musica, si danzerà, si reciterà, ecco una propizia occasione pel *debutto* dell'artista in erba. Il letterato milionario ch'è preso dalle moine della ragazza combinerà la faccenda: anche la moglie Maddalena, ch'è donna di prim'ordine, se ne darà cura.

Di fatti la faccenda si combina e nel secondo atto siamo nel ricco ostello ministeriale: vediamo signore, comiche, giornalisti, personificati nel critico *Bombet,* che la mattina scrive articoli di politica estera, la sera fa cronache teatrali, un campione piuttosto nullo, piuttosto ridicolo anzi della nostra razza: se il Capus ha voluto fare la satira di noi ha sciupato il suo spirito. Yvonne ha un successo maravigliosamente felice quella sera e si guadagna anche un amante ch'è proprio, voi lo avete indovinato, il letterato Salvière, alla vigilia di diventare ambasciatore. Ma egli non accetta l'ambasciata offerta dal suo amico ministro, egli vuol restare a Parigi e vedere, se gli riesce, di divertirsi con Yvonne.

Il terzo atto ci rivela che il divertimento non è così grande come forse immaginava il dabbene Salvière. Prima di tutto la solita storia: Salvière ha quarantacinque anni suonati, Yvonne ne ha venti

meno di lui, è tutta giovinezza vuol vivere sorridendo e danzando: dunque Salvière ama e pensa non èssere amato e si dispera e si rode ed è torturato da quella lucida gelosia degli uomini maturi, la quale non toglie ch'essi siano più stupidi e più ciechi dei giovanotti di quattro lustri. Poi l'affare si sa: ne sanno gli amici, ne sa la moglie, ch'egli rispetta, venera, e anche ama cordialmente, teneramente. Che fare? Sagrificarsi, accettare l'ambasciata, dividersi da Yvonne? Non sarà per lei una sventura, poichè non l'ama di vero amore. Stupido e cieco Salvière! Quando congeda Yvonne, questa gli palesa ch'era innamorata pazza di lui: e le crede subito, colla stessa facilità con cui poco prima si convinceva del contrario. Allora...

Quarto atto: casa d'Yvonne: Salvière ha di nuovo cangiato idea e la moglie Maddalena ha vinto definitivamente: e marito e moglie salutano la ragazza ch'è stata scritturata da una compagnia la quale si reca a girare pel Mezzogiorno. Marito e moglie vanno invece ambasciatore e ambasciatrice nel Settentrione.

Un po' di commozione, qualche lagrimuccia e la commedia a Dio piacendo, è finita.

***

I due ultimi atti furono iersera fusi in uno solo che ha per scena il ricco studio del letterato milionario: qui Salvière dubita, ama, soffre, accetta l'ambasciata, poi si pente, poi ritorna sul suo pentimento e termina coll'acconciarsi alla separazione

da Yvonne e alla fortuna diplomatica che si schiude innanzi a lui. Comprenderete come questo rapido succedersi di cangiamenti a vista sia innaturale, illogico, fastidioso, come questo restringere in poche scene tutta una commedia (i due primi atti non sono che un lungo e lento esordio) anzi più d'una commedia, disorienti e irriti gli spettatori, i quali non possono darsi ragione di quello che sono e che vogliono i personaggi. Qui fa difetto l'essenziale, la commedia appunto che non c'è, tanto è indicata sommariamente.

Ma anche in quattr'atti la commedia è vuota, è assente: ciarle sì, e a iosa: caratteri, avvenimenti niente affatto. *Uccellino ferito?* Ma che! Quell'uccellino sta meglio di noi, vola allegramente, cinguetta ch'è un piacere, fa all'amore, declama Lafontaine; in francese è un uccellino in genere, in italiano è una colomba in ispecie: ebbene a questa bianca colomba a questa *erasme peleia* (mi rammento anche d'Anacreonte, ho miglior memoria del letterato ambasciatore milionario Salvière) non poteva accadere nulla di meglio di quanto l'è accaduto: Giorgio, l'invisibile Giorgio, è stato il suo salvatore. Ecco ch'ella trionfa. Morale, ragazze mie, fatevi sedurre. C'è Salvière, direte: bella cosa! Profitta degli avanzi di suo cugino, poi, dopo qualche ondeggiamento fra l'amore proibito e l'amore lecito, se ne va per una via, mentre Yvonne se ne va per un'altra. Vi pare sia un commedia? È uno scherzo di cattivo genere. Povertà di invenzione, debolezza di condotta, artificio e meschino artificio in tutto, maniera romantica e senti-

mentalità di vecchio stampo, invano rinverniciate, questo è l'*Oiseau blessé,* che il pubblico iersera accolse freddissimamente, nulla contando gli applausi prezzolati della *claque*. V'hanno pregi di dialogo? Sì, in francese, il solito spirito d'obbligo e di taglio parigino. Ma in italiano! Non se ne parli, per carità. Questa traduzione è un perfetto saggio di pessimo italiano, tanto è slavata, scorretta, sgrammaticata, zeppa dei francesismi più balordi e più grossolani. Come volete che i comici recitino a dovere condannati come sono a parlare una lingua che non sta nè in cielo, nè in terra? Eppure fecero del loro meglio, con uno zelo degno veramente di causa migliore. Mi piacque sopra tutti la Carloni Talli nella parte di Maddalena Salvière per la impeccabile correttezza e per la classica bravura: la Borelli era Yvonne ed era assai carina, oltre che assai bella: loderò il Ruggeri (Salvière), il Ferrero, ottimo collega, chè figurava il critico drammatico Bombel, e il Campa (ministro Villerat).

Il Divo di Nino Martoglio (Drammatica Compagnia di Roma — 3 Aprile, *Teatro Argentina*).

Dirò innanzi tutto dell'esito ch'ebbe ieri sera la prima rappresentazione del *Divo,* commedia di Nino Martoglio, scrittore di molto ingegno, poeta lirico amabilissimo, poeta drammatico valoroso e fecondo.

La commedia è in tre atti: il primo piacque:

il pubblico, ch'era numeroso, assai elegante, pieno di simpatia verso l'autore, mostrò dilettarsi dell'umorismo di quest'atto, rise spesso, parve convinto si trattasse di vera commedia, genere che i drammi troppo gravi e serî della giornata fanno desiderare, e, calata la tela, gl'interpreti furono chiamati al proscenio due volte fra molti battimani.

Il secondo fece pure ridere e destò interessamento quanto il primo : ma cominciò a delinearsi qualche lieve contrasto, il quale non tolse che alla fine tre volte apparissero gl'interpreti e due l'autore. Cessati gli applausi scoppiò nelle alte sfere del teatro un furioso dibattito fra spettatori di opinioni diverse, incidente che si andò mano mano quietando, come accade alla Camera nuova, ove dopo le insolenze e gli atti minacciosi la gente suole mettersi tranquilla, mutandosi in ragionevole e buona da folle e cattiva ch'era prima.

Il terzo piacque meno : sorse qualche mormorio di scontento e s'udì anche qualche fischio villano, benchè modulato con una certa bravura (c'era uno che zufolava con giusta intonazione le prime battute della vecchia e gloriosa fanfara reale) represso dalle proteste dei più.

Terminata la commedia, l'autore, assieme ai comici, apparve una volta sola.

Esito incerto dunque, più favorevole che sfavorevole, non pienamente felice tuttavia, non sicuro, non quale si aspettavano i molti amici e ammiratori del poeta, e io sono fra questi, ma tale da giustificare la replica del *Divo* che si annunzia per questa sera. Il successo mi parve rispondesse a giusti-

zia: qui i pregi non sono pochi, ma non sono pochi i difetti e gli uni non soverchiando gli altri, il pubblico si potè dividere equamente in lodatori e in detrattori, e i lodatori avevano ragione e il detrattori non avevano torto. Io penso la commedia fosse bene ideata, qua e colà anche bene costruita tuttavia imperfetta, non del tutto elaborata a dovere, vivace e spiritosa, ma questa è vivacità che ha mestieri essere corretta e castigata, e questo è spirito che converrebbe raffinare. Forse il *Divo* sente la fretta: dico *forse* prudentemente, perchè il Martoglio potrebbe rispondermi affermando che ci ha pensato su mesi e mesi; e io preferisco evitare siffatta controversia e lasciare pertanto il dubbio insoluto.

Comunque la commedia non fu interpretata male: poteva, è vero, essere interpretata meglio, ma alle prime rappresentazioni qualche errore dovrebbe essere perdonato: il pubblico non li perdonò, il pubblico fu severo anche coi peccati veniali, riprese le *papere* con segni rumorosi di biasimo. Voi sapete che quando la *papera* è detta, e quando è detta, è detta, nè vale rattenere voce ch'è fuggita dal seno, sono due metodi per andare innanzi: o correggersi, ed è metodo a cui si attiene il Farulli, o appunto andare innanzi come se niente fosse stato ed è il sistema della Reinach. *Papere* a parte, il Farulli e la Reinach, comicissimi entrambi fecero del loro meglio, così il Dondini ch'era il protagonista, molto naturale, molto corretto, il Fabbri, pieno di bonomia e le parti ove c'è bonomia stanno assai bene a quest'attore, la Della Porta,

sempre assai simpatica, la Zuccoli, la Strini, la Chiesa e il Bissi, il Masi, il Conforti, il Cantinelli, tutti bravi macchiettisti. Recitò quasi tutta la compagnia: c'è molta gente sulla scena, c'è molto movimento, c'è molta vita. Accenno così a una delle virtù della commedia.

Ecco l'argomento.

Provino Teriaca (Dondini) è un tenore, un tenorino ch'esordisce sul teatro di Salsomaggiore durante la *stagione*. La scena rappresenta l'atrio del *Grand Hôtel des Thermes* ed è percorsa da folla di cantanti vanitosi e spacconi; caricatura più che satira, la stessa caricatura che tentò il Mengarini nell'ultimo atto della sua *Serenata Nova* la quale ebbe prospera fortuna. Il celebre maestro *Talento* (Masi) un genio, personaggio fiancheggiato da una moglie gelosa e dispotica, ha posto gli occhi sul giovane tenorino per farne il protagonista dell'opera ansiosamente aspettata da tutta Italia. Sa questo l'avventuriera *Alba Ruiz* (signora Reinach) che a sua volta ha compreso come un grande avvenire d'onori e sopra tutto di ricchezze stia per dischiudersi al povero Provino, ingenuo, anzi stupido più del vero, e gli dà a intendere ch'ella suggerì al maestro la scelta che lo incamminerà sulla via della gloria. Innamoramento di Provino: Alba se ne impadronirà e lo sfrutterà: è una cortigiana di molto merito, che si sa concedere a tempo e a chi le può largamente giovare, e che si nega alle persone inutili, come il *dottor Carletti* (Farulli) verso il quale è severissima, pur conservando le sue segrete preferenze per un amante del cuore,

o marito che dir si voglia, certo *Righetti* (Coppa) che divide con lei i frutti delle sue imprese.

Teriaca diventa di fatti un tenore sublime e muta il suo nome in quello di *Aldo Spada* e guadagna tesori che passano nelle mani di Alba, la quale è creduta moglie del *Divo*. Disperazione di *Candido* (Fabbri) padre del tenore, mugnaio, che avrebbe voluto impiantare nel paese natio un mulino a vapore e non riesce a farsi dare un centesimo dal figlio! Tutta questa banda è ora in Roma e mena vita principesca all'*Excelsior*, assediata da postulanti, da gente d'affari, da scrocconi, da *reporters*. Il dottor Carletti torna all'assalto, Alba resiste sempre invincibile, e il medico medita vendicarsi e per prima vendetta rivela al padre del tenore che razza di donna sia quella fra le cui unghie è caduto il figlio, e per seconda vendetta, chiamato a curare il *Divo* che si finge ammalato all'intento di mettere alla prova l'amore e la fedeltà di Alba, lo suggestiona in modo ch egli si crede ammalato realmente, ammalato senza rimedio, perduto: crede aver smarrita la voce, è un miserabile, un idolo infranto, un ridicolo, l'ombra di sè stesso.

Ritorna al paese natio, al mulino paterno, rovinato umiliato, beffato: ma Carletti che omai ha goduto della sua vendetta infernale, viene a disperdere gli effetti della sua suggestione e con una suggestione contraria restituisce la voce al *Divo*. Alba è scornata, gli altri sono felici, la carriera di Aldo Spada ricomincia, la commedia finisce.

La quale commedia dunque vuole porre in burla i cantanti, come fece il Goldoni col suo *Impresario*

delle Smirne più d'un secolo e mezzo fa. Lasciamo da parte i paragoni, chè darebbero troppo facile giuoco a chi volesse mordere questo lavoro del Martoglio. Anche il *Divo* è brioso e ha scene d'effetto, non sempre colte dal vero tuttavia, quella per esempio di Alba coi *reporters* dei giornali è di maniera, e il brio è spesso superficiale e di apparenza e dà nel grottesco, nel freddo grottesco. Ma il maggior difetto della commedia non è qui: è nella mancanza del *Divo,* e dico mancanza, perchè il personaggio è così sbiadito che veramente non esiste: è nullo. Donde un'impressione di vuoto che l'arte innegabile colla quale il Martoglio ha sceneggiato questo lavoro non riesce a superare.

Gli amatori di scandali speravano chi sa che cosa e furono delusi e fu fortuna: il *Divo* è innocente: non c'è nulla di crudele dentro, non ci sono punture e lacerature. E' uno scherzo. Il Martoglio autore di forti drammi e di commedie serie, ha voluto solamente dar prova che sa anche scherzare. La prima prova non fu interamente felice, non tale da togliergli animo di tentare una seconda, che confidiamo possa rispondere alla stima che tutti facciamo di lui e alle speranze che riponiamo nel suo ingegno e nella sua perizia.

Maternità di Roberto Bracco (Drammatica Compagnia di Roma — 7 Aprile - *Teatro Argentina*).

Uscivo iersera dall'*Argentina* assieme ad alcuni amici, scrittori di professione noti e valorosi, dilettanti di letteratura colti e di buon gusto, e rammentavamo assieme le vicende di *Maternità,* dramma del Bracco, che fu rappresentato nel 1903 e allora levò molto rumore, sopra tutto di discussioni, e che l'*Argentina* ha riprodotto ora e ha fatto bene : è necessario che all'*Argentina* si formi un repertorio di opere moderne italiane, le quali dalle altre compagnie sono poste in obblio : le recitano quanto sono nuove, le portano in giro per l'Italia durante l'anno in cui videro la luce, e poi più non se ne discorre : mal vezzo che occorre correggere e correggerlo è appunto uno dei compiti d'un teatro stabile, ove il pubblico non deve vedere soltanto quello che si fa oggi, ma deve vedere anche quello che si è fatto in passato, specialmente in un passato prossimo.

Maternità è una delle opere caratteristiche di Roberto Bracco, c'è dentro schiettissimo il suo stile, c'è un sincero riflesso della sua personalità varia e ricca, ci sono quasi tutte le sue virtù d'artista, le quali non sono nè poche nè di poco conto,

ci sono anche tutti i suoi onesti difetti. Riesaminammo le obbiezioni, una per una, che i critici rivolsero al dramma quando venne al mondo e dovemmo riconoscere che non mancavano di giustizia e che i cinque anni trascorsi non ne avevan diminuito il vigore e la gravità. Ma riconoscemmo anche che il tempo aveva in qualche punto giovato al dramma e che alcune sue qualità buone, le quali o erano state poco osservate o erano passate del tutto inosservate, ora invece appaiono chiare e solide, e da buone ch'erano prima si sono fatte eccellenti. Per esempio l'ultimo atto parve iersera robusto e drammatico quanto mai e tutto poesia: poesia triste sì, poesia lugubre anche, ma autentica e profonda. Astraete non dirò dalla tesi (che se dicessi tesi il Bracco mi ucciderebbe, e io non voglio morire per le mani del Bracco e non voglio neppure ch'egli sia trascinato per causa mia innanzi a una Corte d'Assise) dall'idea a cui l'autore volle inspirarsi: considerate quest'atto come la genuina rappresentazione d'un avvenimento assai tragico e ammirerete francamente la bella fattura, la forte semplicità, e tutto quanto ha di passionato e di ardito e di originale.

Il successo di questa riproduzione fu ottimo, gli applausi furono unanimi e calorosi: gl'interpreti furono chiamati al proscenio non poche volte. Gl'interpreti recitarono bene: Emilia Varini nella parte della protagonista, *Claudia di Montefranco*: affermò le sue virtù di attrice piena d'intelligenza e di anima, sopra tutto nel terzo e nel quart'atto, chè negl'impeti del secondo forse varcò qualche

volta la misura : ma non si poteva recitare meglio la difficilissima ultima scena. con maggior vita, con ardore più grande. Il Chiantoni nell'ingrata e ardua parte di *Alfredo di Montefranco* dimostrò com'egli sappia *comporre* il suo personaggio e rivelarne il tessuto psichico : non v'è parte nella quale egli non si manifesti artista nel senso vero della parola. Gareggiò con lui il Dondini (*Maurizio Dorini*) pieno di spirito e di *humour*, assai e meritamente festeggiato dal pubblico. Lodo il Fabbri (*Duca di Vigena*) e più lo loderei se avesse dimostrato maggior possesso della sua parte. La Zuccoli fu simpaticissima nella macchietta di *Teresa;* ecco una giovane attrice che studia e che *riesce.* La Rossi Bissi fece di *Rosalia* un'altra graziosa macchietta e la Coppa fu una *Suor Filomena* bellla e triste.

Fedra di Gabriele d'Annunzio (Compagnia di Mario Fumagalli — 9 Aprile - *Teatro Lirico di Milano*).

Il teatro rammentava quello che decretò la prima volta il trionfo alla « Figlia di Jorio » : ma non perfettamente, perchè c'erano molti posti vuoti sopra tutto nelle alte gallerie. Mi si disse i « bagarini » facessero affari non buoni : sarebbero stati costretti a rivendere i biglietti a prezzi inferiori a quelli di compera e non pochi biglietti sarebbero restati invenduti. Tuttavia la sala aveva bell'aspetto, singolarmente per l'eleganza ricca, pittoresca e ardita delle signore milanesi e delle dame esotiche

ammiratrici di Gabriele D'Annunzio, convenute qui d'ogni paese. Facevano folla letterati e giornalisti di tutte le città italiane. Per non cadere in dimenticanze e perchè devo curare altri argomenti, non dirò nomi; ma vogliate credermi se affermo che occupavano il teatro lo stato maggiore della letteratura italiana e poeti e critici e romanzieri e drammaturghi e commediografi e tragedi, veterani e giovani speranze: terribile pubblico, veramente periglioso durante la rappresentazione, più periglioso ancora negli intermezzi; pubblico che raramente si lascia trascinare a fervore di entusiasmi e, se per caso si accalora un momento, ritorna poi, e subito, sulle proprie emozioni e le analizza e le scruta e, non di rado, analizzandole e scrutandole, le cancella.

Ora cercando risparmiare a me tempo e fatica e tedio a voi, dirò insieme dell'argomento della « Fedra » e degli eventi della rappresentazione e dei sentimenti miei modesti e franchi e di quelli degli spettatori.

La tela si schiude sopra una rude scena che figura il vestibolo della reggia di Teseo in Trezene e dal fondo si vedono il mare e le isole: tutto è cupo e primitivo e barbaro: si lamentano Etra, figlia di Pitteo, vedova di Egeo, madre di Teseo, e le madri dei sette principi morti sotto le mura di Tebe nel grande assedio e tuttora insepolti: perchè fossero sotterrati, Teseo, pregato da Adrasto, re di Argo, ha mosso guerra alla città di Cadmo e a Creonte. È l'argomento delle *Supplici* di Euripide. La magnifica tragedia Eleusina del discepolo di A-

nasagora e amico di Socrate invade il primo atto della *Fedra* dannunziana : pare veramente che qui il poeta abbia inteso fondere le « Supplici » e « Ippolito-portacorona » o piuttosto « Ippolito-velato » della prima tragedia qui c'è, oltre la lamentazione delle madri orbate dei figli superbi, l'apparizione del « Nunzio » che fu seguace e servo di Capaneo, scampato da Tebe, e che viene a narrare la vittoria di Teseo : il nostro poeta fa anche di questo Nunzio un auriga, un poeta e un portatore dei doni di Adrasto a Ippolito, figlio del democratico basileo di Atene : nè basta : c'è il racconto del drammatico sacrificio di Evadne, vedova di Capaneo, sacrificio che nella tragedia euripidea è rappresentato ed è una maraviglia di poesia tragica e forse Euripide non ha mai immaginato nulla di più bello e di più possente : parlo, si comprende, di quel tanto di Euripide che si è salvato dall'immenso naufragio. Veramente tutta la tragedia delle « Supplici » è meravigliosa per vastità di linea e per incalzante grandezza di effetti, vera tragedia della stirpe ellenica, umana, politica, patriottica, che gareggia coi drammi storici di Guglielmo Shakespeare e talvolta li supera anche, come quelli libera ed enorme.

Ma di questo poema che ho testè riletto con una emozione della quale sorriderebbero i tardi nietzschiani i quali mi stanno d'intorno — e dei loro sorrisi poi poco o nulla mi preme — nella tragedia dannunziana non sono che scarsi e pallidi riflessi di cui non si giova gran fatto il dramma di « Fedra » : sono episodî che ingombrano l'azione, la fanno indugiare, la confondono : sono motivi che

destano nello spettatore lieve interessamento, nonostante i versi squillanti, recitati con maschia voce dal Galvani che è l'« aedo auriga » e al quale si levano i primi applausi della serata.

Ecco Fedra (Teresa Franchini), non bionda come la Fedra dell'« Ippolito » euripideo — non so perchè mi piacerebbe Fedra avesse i capelli color di fiamma viva — non come la Fedra euripidea e raciniana stanca, languida, oppressa sotto il peso degli ornamenti, ma rabbiosa, furente, una Erinni autentica, una Erinni di quelle di cui cantava testè il francese Giulio Blois in quella sua bislacca tragedia umanitaria. Fedra qui è inviperita e linguacciuta, ingiuria tutti, cominciando, nuora classica, dalla suocera, non risparmiando neppure quelle povere madri argive ploranti: indemoniata si scaglia naturalmente anche contro Afrodite, sua lontana parente, rammentando il modo triste col quale colei che nacque dalla spuma del mare trattò la madre Pasife e l'abbandono di Arianna e lo strazio del Minotauro, bestiale fratello, l'infamia di Creti.

Tutto questo non piace molto, anche perchè la Franchini recita a precipizio, a scatti, spesso a bassa voce, sempre quasi incomprensibilmente. Ma alla fine del primo atto incomincia un disegno di dramma: i doni che l'auriga aedo reca a Ippolito, del quale sappiamo che Fedra è presa per aver letto Euripide e Racine e altri scrittori antichi e moderni, sono questi: un cavallo miracoloso, benchè di pessima indole, una coppa di lavoro insigne e una bella schiava tebana, la quale ora stanno lavando e profumando. Su questa piccola figura, imi-

tata dalle ancelle omeriche, prede di guerra, incombe un fato luttuoso: Fedra la chiama a sè, la vezzeggia, l'accarezza perfidamente, le propone enigmi come faceva il Mostro al figlio di Laio, e poichè la poveretta cerca solverli come meglio può, Fedra gelosa l'uccide con un crinale che si toglie dalla chioma bruna, la quale, io dicevo, vorrei piuttosto fosse rossa. Neppure piace questo fatto cruento che poi non serve a nulla: la scena, male interpretata dalla Franchini e peggio dalla attrice che faceva la schiava, desta evidenti malumori.

Il primo atto termina coi bagliori di un incendio. Brucia nel porto di Trezene la nave che reca le salme dei principi caduti a Tebe.

Nonostante queste peripezie, scoppiano applausi; gli interpreti sono chiamati due volte al proscenio, e si presenta anche il poeta, acclamato fervidamente.

L'intermezzo è lungo. Nel vestibolo del teatro c'è chiasso, c'è quasi burrasca; ma si prevede che le sorti muteranno in bene nel secondo atto, e così accade.

Non tuttavia nell'intero secondo atto, perchè la prima parte, anch'essa colma di episodî e di pezzi di bravura, stanca alquanto gli spettatori. Siamo in un'aula della reggia e dal colonnato del fondo s'intravede un folto bosco di cipressi. Si pensa involontariamente a quanto v'ha di idillico nell' « Ippolito » di Euripide (e quanto v'ha di idillico in quella tragedia è delizioso: perdonatemi, o nietzschiani dell'ultima ora, ma quella dedica silvestre che fa Ippolito della corona ad Artemide è di una

divina freschezza) e a quelle specie di Fontainebleau che immaginava, disegnando la sua scena trezenica, il grande Racine.- Parla qui l'aedo nascondendo il volto dietro le corde della cetra e poco s'intende quello che dice: s'indovina che è innamorato di Fedra, la quale lo ascolta, abbandonata la molle e febbricitante persona sopra un letto. Giunge Ippolito, che è Gabriellino D'Annunzio, mezzo nudo, e narra aver domato il formidabile cavallo, dono di Adrasto, ed esprime la sua speranza di vittoria pei giuochi istmici prossimi, e poi un'altra speranza annuncia, quella cioè che il padre eroico, in compenso della schiava tebana uccisa dalla madrigna, lo conduca a rapire una olimpiade, Elena, vergine a cui fanno sacrifici di sangue e che pare attenda un rapitore: gelosia di Fedra, ammirante le forme del figliastro. Gabriellino si guadagna un applauso ben nutrito. Giunge un pirata fenicio, il Tempesti, ottimo attore, prestante e felice dicitore di versi: giunge a recare le sue merci, gioielli e stoffe, e rassomiglia a quei mercanti che nel terzo atto della «Francesca» disturbarono il pubblico, e al Serparo della «Fiaccola», e racconta cose dei suoi viaggi e del suo mare e della sua gente, e anch'egli recita di Elena: bei versi e perdita di tempo.

Ecco che Fedra e Ippolito restano soli.

E questa è la seconda parte e fortunata dell'atto: Ippolito si addormenta e Fedra lo sveglia con un bacio sulle labbra; manifestazione ardente di amore sensuale: le parole che sgorgano dal labbro di Fedra sono di fuoco, una frenesia afrodisiaca

che la fa delirare e fa delirare anche il pubblico che freme, batte le mani, grida, interrompe esultante la rappresentazione per qualche minuto; squarcio di poesia di schietto carattere dannunziano e che rammenta i giorni migliori del poeta, le strofe giovanili dell'« Isotteo » e della « Chimera », così piene e abbondanti, così sonore e tornite, dai periodi così sicuri e fermi. A questi accenti la Franchini presta la sua virtù di attrice che ritorna a mostrarsi sincera, robusta, tramata di intelligenza e di passione: ella riconquista il pubblico che la festeggia con molta letizia.

Ippolito si ribella all'erotica noverca: e la insaziata Fedra, accortasi che le armi d'amore non colpiscono, tratta un poco il figliastro indocile come un « signor Alfonso » e gli offre potenza e ricchezza di principe, di re del mare: gli concederà da Creta il dominio dell'Arcipelago e i copiosi frutti di una larga politica coloniale, ma anche questo con versi doviziosi di armonia e di immagini. E anche questo non riesce, anzi il giovane settatore di Artemide alza contro la furiosa matrigna la scure che fu della madre di lui, dell'Amazzone che alcuni vogliono si chiamasse Ippolita, altri Antiope, regina delle Amazzoni, secondo Euripide e secondo Diodoro Siculo, i quali ne sapevano probabilmente più di me e più di voi. « Ammazzami », gli dice Fedra, « strappami il cuore: vedrai che è pieno di te! » — Invece Ippolito se ne va via tutto corrucciato.

La scena è bella, è quanto v'ha di meglio nella tragedia e merita la strepitosa accoglienza degli

spettatori, la lode cordiale degli amici della buona poesia e dovunque desterà compiacimento e solleverà lieto rumore.

Conviene tuttavia considerarla isolatamente, vale a dire non porla a confronto con la scena terza del secondo atto di quell'*Ippolito,* che il retore il quale dicono Seneca, e a cui pare dobbiamo il teatro moderno (e come questo, se mai, dimostra il suo vizio di origine!) scrisse sotto una inspirazione non sappiamo donde venuta così audace e forte; non c'è qui quel « miserere amantis », grido di umanità e di pietà, lungamente atteso e che ci ferisce nel profondo dell'anima. Neppure conviene porre a confronto questa vigorosa scena del D'Annunzio con la quinta del secondo atto della « Fedra » raciniana, che è cosa divina e insuperabile, capolavoro di psicologia e d'arte drammatica. Sono portenti coi quali la lotta non è possibile, e mi piace il D'Annunzio abbia diversamente disegnato e dipinto il suo dialogo d'amore, che è quasi un disperato monologo, facendo quasi sempre Ippolito inorridito della passione nuova e nefanda. Giunge Teseo, il compagno di Eracle e di Piritoo, vincitore in mare, in terra e persino nel paese degli Inferi, l'eroe, il re democratico, mezzo socialista, bloccardo. E Fedra, la spietata e perfida, gli narra che Ippolito l'ha violata. Furore di Teseo che invoca dal suo nume Poseidone aspra vendetta. Teseo è Andrea Maggi: l'egregio artista non è in vena: la sua declamazione non garba ai più. Ma l'atto termina fra un subisso di plausi e una quantità grande di chiamate agli interpreti e al poeta.

* * *

Il buon successo di questa « Fedra » ormai parrebbe certo e gli ammiratori del D'Annunzio si palesano radiosi. Sventuratamente il terzo e ultimo atto non va del tutto bene, l'interpretazione s'infiacchisce nuovamente, l'interessamento degli spettatori langue. Perchè qui non c'è azione, non c'è materia drammatica, non c'è che lirica: racconto dell'Aedo, lamentazicne degli Efebi, aria finale di Fedra. Siamo fra rupi, vediamo gente armata, cavalli, bellissimi cavalli del Circo Sidoli, il re Teseo col capo nascosto nel pallio, vediamo la vecchia Etra ed è presente il cadavere di Ippolito: c'è anche un poco di luna in cielo: l'Aedo racconta come Ippolito morì ed è meravigliosa narrazione poetica, un brano epico di valore altissimo; ma è di quel genere di racconti che, come nota il Patin, eruditissimo pei suoi tempi e giudiziosissimo a ogni modo commentatore dei tragici greci, sono di spettanza più del poeta che del dramma, chè dal dramma si staccano per passare nelle antologie in cui si ammira e la loro ricchezza e la loro eleganza: sono questi i racconti delle tragedie moderne, i bei racconti, s'intende, quelli del Racine e dell'Alfieri, quelli delle tragedie antiche invece stanno benissimo al posto loro e se li togliete di là perdono e molto: così il racconto del Nunzio nell'*Ippolito* di Euripide, che è tanto caratteristico e di una semplicità aurea veramente e d'una sovrana efficacia, il racconto che precede la pietosa entrata in iscena di Ippolito moribondo, per tanto necessario, di necessità assoluta anzi, parte viva del dramma.

Presente il cadavere di Ippolito, il racconto dell'Aedo dannunziano non è che un'orazione funebre la quale può piacerci pel suo valore, ed ha valore, come dicevo, e grande, ma non desta in noi quell'emozione che desterebbe ove fosse l'annunzio drammatico della catastrofe. Ippolito è morto, travolto dalla furia del suo cavallo infernale: il nostro poeta ha soppresso il mostro di cui cantano Euripide e il Racine.

Ed ecco Fedra; alcune grida roche e stonatissime degli astanti ci dicono che ella giunge: e giunge vestita di bianco e velata e si toglie il velo e lo pone sulla salma del giovane, e come la Fedra del Racine sclama che Ippolito è morto innocente: indi, come l'Aligi della « Figlia di Jorio », si rivolge ai presenti e dice a ciascuno il fatto suo e con parole aspre abbastanza, quasi ella avesse ragione: infine si mostra contenta di tutto quello che è accaduto e muore: si era avvelenata.

L'atto è applaudito fiaccamente e il D'Annunzio si fa al proscenio una volta sola.

L'esito dunque di questa prima prova della *Fedra* dannunziana non fu pienamente felice: al pubblico non piacque nel senso vero di questo verbo che il secondo atto: il primo e il terzo, togliete alcuni brani applauditissimi, o non piacquero o piacquero poco. Rinfrancata, corretta l'interpretazione, avranno in seguito esito migliore? Credo questo, o almeno questo spero, ma alcuni fra i mancamenti dell'opera ai quali ho dovuto far cenno non sono di quelli che si possano correggere anche da uno scrittore di altissimo ingegno e fertilissimo

di mezzi qual'è il nostro poeta illustre. Questa *Fedra* è un prodigio di scienza, di studio, di erudizione: ha versi descrittivi, endecasillabi e settenarî, non mai rimati, di fattura abile, di robustisima tempra, d'ampia sonorità, spesso maravigliosamente squillanti; ma l'anima tragica qui non c'è soprattutto non c'è il dramma, raccomandato a una scena sola, a due scene se volete, perchè il resto non è che un seguito di episodî, magnifici senza dubbio, e di accessori, ricchissimi certamente, ma pur sempre episodî e accessorî. È una rapsodia ellenica, una rassegna poetica e mitologica, opera di un interprete profondo e non di rado originale dei cicli leggendarî che inspirarono gli epici, i lirici, i tragici dell'età aurea e che i poeti della decadenza vollero riassumere con tanto fervore e talvolta con tanta fortuna, di un conoscitore magistrale di quella prodigiosa letteratura antica da cui discende gran parte della gloria e del fascino dell'arte nostra. Tuttavia in questa lunga e vasta evocazione della preistoria ellenica, in questa ampia visione letteraria, la tragedia di Fedra si smarrisce, l'opera drammatica si perde: abbiamo un dovizioso mosaico, non un poema teatrale. Inoltre che fecero a tanta distanza di secoli Euripide e Giovanni Racine? Avvicinarono ai loro tempi la formidabile e pietosa avventura di Fedra e di Ippolito, fecero palpitare gli spettatori come se si trattasse di avvenimenti del loro giorno, tanta umanità attuale versarono nelle scene dell'opere le quali consacrano la fama che meritano eterna, e l'*Ippolito* di Euripide fu detto « to dè drama ton proton » e

la « Fedra » del francese « une merveille »: e così le due tragedie sono pur vicine a noi e parranno sempre contemporanee a quanti verranno dopo di noi. Cantate l'età vostra anche traverso le favole o le storie trapassate e sarete immortali.

Questa « Fedra » che pare il D'Annunzio abbia derivata dai pochi frammenti che rimangono di un'altra tragedia di Euripide, l'*Ippolito velato*, in cui forse la noverca spietata lamentandosi sul corpo sanguinoso di Ippolito rendeva allo sventurato l'innocenza, è troppo lontana da noi. A lei e a tutti i fatti che la circondano ci sentiamo estranei e per tanto, pure ammirando il poeta valorosissimo e il robusto suscitatore di miti e di leggende, restiamo freddi al cospetto dello spettacolo laborioso e doloroso.

Il D'Annunzio testè affermava volere intendere ad altra arte: buon consiglio. E nella nuova via a cui si volge nuovi trionfi ho fede aspettano la sua grande tenacia e il suo fecondo ingegno.

Parlai spesso lungo queste note, che ora chiudo, di una « Fedra » ellenica e di una « Fedra » francese. Non mi si rimproveri scarso amore di patria. Anche noi italiani abbiamo una « Fedra » e immortale e indimenticabile: è la « Mirra » di Vittorio Alfieri.

La Cena delle Beffe di Sem Benelli (Drammatica Compagnia di Roma — 16 Aprile - *Teatro Argentina*).

Antonfrancesco di ser Grazzino Grazzini, detto il « Lasca », dal nomignolo che assunse quando fu dei fondatori di quell'Accademia degli « Umidi », la quale poi fu la celebre « Accademia Fiorentina », e che serbò quand'egli fu e tra i primi della compagnia dei « Crusconi », la quale doveva diventare la più celebre ancora, e ancora viva, Accademia della « Crusca », dicendo che se il Lasca, per essere nome di pesce, andava bene in una brigata di « Umidi », andava bene altrettanto in una schiera d'infarinati (le lasche appunto s'infarinano allorchè si vogliono cucinare), il Lasca dunque, narra nella terza novella della sua « Prima cena » come « lo Scheggia, coll'aiuto del Monaco e del Pilucca, facesse una beffa a Neri Chiaramontesi, di manierachè disperato e sconosciuto si partisse di Firenze, dove non ritornò mai se non vecchio ». Di qui il motivo iniziale della « Cena delle Beffe » di Sem Benelli, ch'ebbe iersera all'*Argentina* strepitosa e straordinaria vittoria. Parla, nel libro del Grazzini, Fileno, uno dei giovani fiorentini, i quali, dopo una formidabile partita a palle di neve con alcune nobili e valorose e leggiadre dame, si raccolgono assieme a queste per cantare « certi ma-

drigali a cinque voci di Vudelotto e d'Arcadelte » e per novellare. « Noi semo ora di carnevale, nel qual tempo è lecito ai religiosi di rallegrarsi, e i frati fra loro fanno al pallone, recitano commedie, e travestiti suonano, ballano e cantano, e alle monache ancora non si disdice, nel rappresentare le feste, questi giorni vestirsi da uomini, colle berrette di velluto in testa, colle calze chiuse in gamba, e colla spada al fianco. Perchè dunque a noi sarà sconvenevole o disonesto il darci piacere novellando? » Parla dunque Fileno, uno di quei giovani che avevano « tutti buone lettere di umanità », e ch'erano « pratichi coi poeti, non solamente Latini o Toscani, ma Greci altresì », parla dopo Ghiacinto e dopo Amaranta e dice : « La novella raccontata me n'ha fatta tornare una nella memoria, dove una beffa similmente si contiene, ma fatta a uno, che era solito di farne agli altri, e però gli stette tanto meglio ».

Un altro motivo il Benelli ha tratto dal Lasca, da una delle due novelle o favole, come le chiama l'argutissimo e bizzarro fiorentino, che non fanno parte delle « Cene », che sono dedicate a Masaccio di Calorigna, e che furono trovate in un codice della Magliabechiana, dalla prima di queste favole, ch'è quella di cui è ridicolo e doloroso protagonista il troppo galante Bartolomeo degli Avveduti, novella quanto mai drammatica e libertina e ricca da stordire d'incidenti, di carattere, di spirito beffardo e maligno, di descrizioni suggestive, anche più del necessario. Qui v'è il motivo, così caro ai nostri antichi novellieri, artisti grandi e fecondi,

e sola la letteratura italiana possiede artisti di tanta grandezza e di tanta fecondità, il motivo della sostituzione di persona, mezzo idoneo a qualche ardita impresa erotica : l'amante si sostituisce al marito, ne prende i panni, va a casa di lui di notte tempo, e Roberto Frigoli così prende la bella Ginevra, donna di Bartolomeo, che del cambio è lietissima. Come il Neri della « Cena », ma per altra ragione, Bartolomeo impazzisce : il nome di « Ginevra » sarà pure quello dell'amabile e perfida eroina della « Cena ».

Ma non è tanto in questa o quella novella dei nostri vecchi e gloriosi maestri, che inspirarono e inspirano i poeti drammatici stranieri, e dei quali i poeti dramamtici nostri, s'erano dimenticati, ed era ora se ne rammentassero finalmente, che si debbono ricercare le fonti di questa «Cena», iersera felicemente e sontuosamente imbandita, quanto nello spirito generale, nel colore, nel sapore, nella vita di tutta la « novella » italiana, forma d'arte vigorosa e spontanea, che ha il suo linguaggio, la sua anima, il suo mondo. Questo linguaggio, il più puro e il più fiorito ch'esista, quest'anima perennemente giovanile e stupendamente gagliarda, questo mondo formicolante di figure, che ora ridono, ora piangono, libertine, voluttuose, nobili, romanzesche, dolorose, buffe, ridicole, immagini venute a noi da leggende di antichità favolosa, o sorte dai sogni dei poeti o tolte dalle viscere della verità, il Benelli ha riprodotto con libera e ardente fantasia, evocandolo con magica potenza di artista, chiamandolo a vita nuova nel quadro della scena.

Da tempo non assistevo alla rappresentazione di opera così schiettamente poetica, così schiettamente originale, così schiettamente italiana. Tutti respirammo: per tutti fu una gioia: pel poeta un trionfo pieno, sereno, compiuto: per me che avevo vaticinato al Benelli glorioso avvenire, un intimo soddisfacimento, uno di quei rari avvenimenti che non mi fanno rimpiangere la mia non sempre grata, e sempre aspra e faticosa vita di cronista teatrale.

* * *

Siamo a Firenze, signoreggiata da Lorenzo il Magnifico, nella luminosa mattina del Rinascimento: siamo, come nella novella del Lasca, in casa del « Tornaquinci », cavaliere di spron d'oro: si debbono pacificare i fratelli « Neri » e « Gabriello Charamontesi » con « Giannetto Malespini », che fu loro vittima: Giannetto aveva osato vagheggiare « Ginevra », leggiadrissima cortigiana, Neri glie la rapisce, il feroce Neri, robusto come un Ercole, spavaldo e prepotente, e poichè Giannetto non dimette ogni speranza e cerca sempre l'amore di Ginevra, Neri lo punisce, facendolo chiudere in un sacco e immergendolo in Arno e poi, tratto dal fiume, foracchiando il sacco con acuta lama e sono per Giannetto vergognose ferite. Il beffato respira vendetta: è debole di corpo, ma ha mente fertile e tenebrosa e coll'ingegno sa di poter contrastare la forza fisica del rivale: la passione dell'odio lo divora, lo esalta, lo accende: e si pone al giuoco,

tutto rischiando, la sua vita stessa a cui sprezzante irride; magnifico tipo questo, complesso e pauroso, studiato in ogni particolare, in ogni sfumatura, di cinico febbrile di scettico agitato e convulso. La pace ch'egli fa con Neri Chiaramontesi è falsa: al dovizioso desco del Tornaquinci, morde, presente la bella Ginevra, gaia e sventata, il rivale, gli fa balenare il sospetto che anche l'amato fratel suo Gabriello sia invaghito della sua ganza, e, partendo Gabriello, lo sfida ad andare armato nella bottega di Ceccherino merciaio, in sul canto di Vacchereccia, dove si radunavano quasi tutti i primi e i più ricchi giovani di Firenze, e colà faccia una gran bravata, minacciando tutti tagliare a pezzi, impaurendoli e fugandoli: posta due ducati d'oro. Neri, ch'è pisano, accoglie allegro la scommessa, andrà, getterà lo sgomento fra quei fiorentini ch'egli tiene in non cale come pusilli e avidi mercatanti. Manda a casa Ginevra e in malo modo, s'arma di maglia, di corazza, d'elmo e di roncola, parte solo e superbo. Giannetto afferra gli abiti di cui Neri s'era svestito e ordina al suo familiare « Fazio » di correre alla bottega di Ceccherino, perchè vi giunga prima di quel gradasso e dica ch'è impazzito. Questo è il primo atto, vivacissimo, burlesco, di comicità forte e sincera, quanto mai indiavolato e fresco: ha tutto il colore del Rinascimento, ottenuto senza lusso d'inutili particolari, senza sforzi eruditi, senza lambiccature di episodî, di giunte, di vani ornamenti: bastano a raggiungere il fine e la stessa commedia e le persone e il dialogo. L'atto si chiude fra ovazioni gran-

di e tempeste di plausi: gli attori e l'autore sono chiamati al proscenio non so quante volte.

Il secondo atto è più breve e più intenso, la scena è nella casa di Ginevra, e spunta l'alba, e la fante « Cintia » sveglia la padrona per dirle che Neri é diventato pazzo, che fu preso e legato dai familiari dei Medici dopo lunga lotta. Ginevra sorride; è una storiella: Neri passò lietamente la notte con lei e si palesò savio come non fu mai. Ed ecco ch'esce dalla stanza da letto il suo compagno notturno; era invece Giannetto, che aveva preso gli abiti, la chiave di casa, e il posto di Neri e ne aveva compiuto l'ufficio onorevolmente: Ginevra prima resta confusa, stordita, poi si rasserena, rammenta, è tutta grata al furtivo amatore, e sapendo Neri lontano e legato, si rallegra dell'avventura, si prende di colui che l'ha presa, e festeggia la vittoria un dialogo voluttuoso e dolcissimo, canto conciso e sensuale. Sveglia gl'innamorati il ritorno di Neri, riuscito a liberarsi dai lacci, e giunge furente e sitibondo di sangue, e Ginevra e la fante lo credono folle e lo compiangono e lo temono e implorano che stia buono e tranquillo: l'altro vieppiù s'inviperisce e minaccia strage, quando irrompono gli uomini che lo avevano inseguito, lo riafferrano e a grande fatica lo legano un'altra volta, presente Giannetto che simula pietà, una pietà ch'è atroce scherno e ingiuria dilaceratrice. Questo secondo atto è perfetto, la comicità sale di tôno, allo svolgersi e all'ingrandirsi della beffa s'unisce l'acre profumo dell'episodio erotico, le scene s'incalzano rapide, significative, gagliarde, è tutta una festa

di vita esuberante e violenta: il felice successo avanza quello del primo atto: il pubblico sente essere al cospetto d'una vera opera d'arte nuova e bella e il suo consentimento si fa caloroso ed entusiastico.

***

Il terzo atto è nel sotterraneo del palazzo che ora si chiama Riccardi e allora era dei Medici: qui hanno trasportato il creduto pazzo e un medico cerca curarlo colla fantastica medicina del tempo, chè Neri è per lui un ossesso e conviene cacciargli di corpo il demonio e guarirlo colla virtù dei contrarî, e fanno venire un vecchio umanista, a cui tolse la giovane amante e che beffò crudelmente: costui cava un pugnale e lo punge e lo strazia: poi vengono tre donne, due sedotte e abbandonate da lui, una sempre innamorata e pietosa, l'altra furente e contenta della mala sorte del seduttore: la terza è una giovinetta invaghita di Neri, gentile e pura, e questa sola comprende che Neri non è folle e lo consiglia a simulare una pazzia tranquilla, unico modo per ammansare i persecutori, e Neri simula, e tutti gli credono, tranne Giannetto, il quale pure consente che il nemico sia liberato, meditando con gioia frenetica l'ultimo e più terribile colpo. Così dalla commedia sorge il dramma, rampolla evidente e logico, muta naturalmente l'atmosfera dell'opera, più non si ride, si attende la catastrofe infallibile, necessaria.

Questo terzo atto piace, e molto, ma piace meno

degli altri, benchè superi gli altri per intendimento poetico e per arditezza di rappresentazione. Ha due difetti: è troppo franco e rude pei nostri molli costumi e per le nostre pacifiche consuetudini ed è lungo: del primo difetto non mi curerei, se non dovessi notare anche le sensazioni del pubblico e discorrere dei suoi atteggiamenti abituali: del secondo debbo curarmi, per lamentare che qui quell'economia e quel buon gusto che presiedettero alla elaborazione di quest'opera non abbiano avuto interamente modo di palesarsi. Qui poi c'è l'episodio: pare l'arte drammatica moderna tenda a volerlo escludere: ci siamo di nuovo incapricciati dell'unità d'azione e la desideriamo rigorosa, come neppure gli antichi la intesero: respingiamo tutto quello che non è nel senso più stretto parte integrante del dramma.

È tutto dramma, tutto azione il quarto atto, nel quale si ritorna alla casa di Ginevra, e vediamo appunto questa bella femmina, che non meritava tanti furori e tante sventure, ma gli uomini in questo argomento sono incomprensibili, e Cintia, e la scena graziosa rammenta alla lontana quella fra Desdemona ed Emilia nel quinto atto dell'*Otello* È notte e notte di luna piena: un innamorato di Ginevra, un poeta povero e ignoto, canta a Maggio nella via e il canto, ch'è antica musica e proprio di quel tempo, s'innalza melanconico e grave come il lamento d'un'anima ferita. Neri, libero, finalmente si vendicherà, chè la donna attende senza dubbio Giannetto; così appiattato presso al suo letto potrà ucciderlo. Giunge un uomo avvolto nella ros-

sa cappa di Giannetto e s'avvia alla stanza ov'è aspettato e vi penetra: s'ode un urlo mortale e da un'altra porta appare vivo e sano Giannetto. Chi ha ucciso Neri? Suo fratello, spinto da Giannetto al convegno amoroso. Neri impazzisce e questa volta veramente. Tragica pazzia; ma non necessaria: rinunziarvi sarebbe possibile e anche utile.

Sono scene fulminee e potenti e prepotenti: il dramma improvviso e terribile vale l'allegra commedia che l'ha preceduto e l'ha cagionato, scuote e fa scattare gli spettatori come l'altra li aveva divertiti: s'erano dolcemente inebbriati dell'atmosfera comica, ora s'inebbriano dell'atmosfera tragica e acclamano lungamente e fragorosamente il poeta e i suoi interpreti.

Dei quali vorrei discorrere a lungo e lo farei se non avessi di già abusato della sofferenza dei miei lettori. Dirò brevemente che il De Antoni nella parte di Giannetto tornò a essere in tutto e per tutto quell'attore che mi aveva fatto concepire tante speranze: in una sera, compiendo miracoli d'intelligenza e di buon volere, riconquistò il terreno perduto: fu impeccabile, fu vigorosissimo, fu una persona viva, recitò colla parola, col gesto, col viso coll'anima. Stupenda fu pure l'interpretazione che fece della parte di Neri il Chiantoni: la sua meravigliosa gagliardia, il suo accento maschio e drammatico, la pittura densa e compiuta del carattere quanto mai umano, spavaldo nel primo atto, furioso nel secondo, vinto nel terzo, omicida nel quarto, la simulazione della pazzia, lo scoppio della pazzia vera all'ultimo, destarono negli spettatori varie e

grandi emozioni e meritarono e meritano le lodi più fervide e più schiette. La Reinach fu una Ginevra squisita, deliziosa, incantevole. Negli altri interpreti notai (nominerò per far presto solamente la Dalla Porta, la Coppa, la Chiesa e la Rossi-Bissi) zelo e « affiatamento ». Lo spettacolo di perfetto buon gusto, animato da vero senso d'arte, torna a vanto legittimo del direttore Paladini, di Gino Pierantoni, consigliere delegato della Società del Teatro Stabile, di quel maraviglioso pittore ch'è Galileo Chini, il quale fece risorgere la divina Firenze del secolo XV e s'inspirò alle immortali figure di Benozzo Gozzoli e del Ghirlandaio: pareva d'essere nella cappella del palazzo mediceo o a Santa Maria Novella.

Il pubblico enorme e magnifico salutò con somma letizia, con festosa maraviglia quest'affermazione di forza e di vitalità con cui il Teatro Stabile finalmente si palesa vittorioso di grandi ostacoli, d'ingiuste diffidenze, d'immeritati obblii. Salutò anche una singolare vittoria dell'arte italiana virile e superba e sana. È questo anno felice per l'arte nostra: l'*Assunta Spina* del Di Giacomo, questa *Cena* del Benelli rivelano anche ai ciechi, significano anche ai sordi che abbiamo un teatro.

Un teatro sopra tutto di poesia, quale si è lungamente desiderato. Questa del Benelli è poesia e poesia drammatica, poesia negl'intendimenti, poesia nell'esplicazione, poesia irrompente e primaverile, poesia nell'argomento, poesia nelle figure, nel quadro, poesia nel verso elegante e musicale, ma sopra tutto agile, svelto, nervoso: qui fioriscono l'espres-

sioni più pure, più pittoresche della lingua toscana, che pel vergognoso obblio, appaiono nuove e poichè rivedono la luce, fugando i modi e i vocaboli incerti e scialbi e fastidiosi importati da lingue straniere e le antipatiche invenzioni della rettorica moderna che offendono il nostro orecchio e il nostro gusto, ci dilettano e ci innamorano. Rivive in questa poesia del Benelli l'aurea prosa dei nostri secoli migliori, come rivive l'arte dei nostri novellieri e dei nostri commediografi, di quel Giovanni Boccaccio, che il Lasca appunto diceva il « solo », diceva anche « San Giovanni Boccadoro ».

Dopo la « Maschera di Bruto » tutto pareva possibile: ma ben pochi avrebbero detto che il passo del poeta verso il capolavoro sarebbe stato così rapido e così decisivo.

I due uomini di Alfredo Capus (Compagnia Andò-Paoli — 9 Aprile - *Teatro Valle*).

Dirò breve di questa misera commedia, ch'ebbe ieri sera misera sorte, degna vale a dire della sua nuda povertà. Essa è un vero campione del piccolo commercio che fanno gli importatori teatrali, piccolo commercio ch'ebbe sino a poco tempo fa qualche fortuna e che ora pare sia in ribasso. Il pubblico finalmente ragiona e pensa: a che importare questa roba così difettosa e meschina, quando in casa nostra abbiamo molto meglio? Veramente è giuoco che deve finire. Si accolga pure quello che il teatro straniero può vantare di buono (io mi

contenterei di quanto ha di eccellente) si lasci inesorabilmente in disparte quanto ha di mediocre, di sciatto, d'inutile. E se gli importatori insistono, i capi-comici abbiano animo di resistere e rivendichino l'indipendenza loro e si facciano rispettare e facciano rispettare il pubblico.

Il quale ieri sera era scarso chè il fiasco si divinava — e d'altronde il Capus da qualche tempo non ne imbrocca più una. Questa volta ha immaginato di porre a confronto due uomini *Marcello Delonge,* giovane idealista, elegante, affettuoso, simpatico o che vorrebbe essere tale (l'autore è riuscito a farlo semplicemente nullo) privo d'energia, come accade spesso ai sognatori, e disgraziato in ogni sua faccenda: *Paolo Champlin,* ambizioso, fattivo, *arrivista,* come dicono, che vissuto sino a quarant'anni onesto e serio, avvocato-principe nel foro della natia Digione, è preso a quarant'anni dalla fregola dei subiti guadagni e vuole a qualunque costo diventare un possente: *un grand-homme de province à Paris!* E allora non ha più scrupoli, getta all'aria principî e doveri, si fa sgabello d'ogni arte subdola e d'ogni mezzo equivoco. Tipo volgare, tipo, per giunta, stupido, e non si capisce di fatti com'egli riesca ad acciuffare la fortuna e a sottometterla, tanto appare inetto e nella parola e nell'azione. Due uomini? Ma queste sono due ombre, due vanità che non paiono persone: e delle loro avventure, malamente intricate e pessimamente svolte non ci curiamo per nulla. Gli attori sulla scena recitano per loro conto: gli spet-

tatori li guardano e li ascoltano, prima con indifferenza suprema poi con noia profonda, inenarrabile, mortale o immortale.

Ci sono fra questi due uomini, due donne naturalmente, *Teresa Champlin,* moglie *onesta* di Paolo l'*arrivista* e casta innamorata di Marcello, che pure l'ama d'amore ardentissimo e rispettosissimo, *Evelina Evrard,* avventuriera, donna fatale, pazza per Marcello l'idealista : ma Marcello, a cui si offre, le dice di no (notate come questa *posizione* dell'uomo che si rifiuta all'invito d'una donna bella e giovane è sempre ridicola e intollerabile : forse chè gli spettatori la giudicano goffamente inverosimile? Può darsi e me ne duole per la virtù maschile) e allora la perfida si vendica innamorando Paolo l'*arrivista* e aiutandolo a fare affari di borsa, a guadagnare quattrini, a diventare capo del contenzioso nella banca di *Bridon,* formidabile *faiseur* e antico amante di lei.

Teresa se ne accorge e ne vien fuori un famoso pasticcio : tutti questi personaggi vengono, vanno, si rincorrono, si ritrovano per fortunate o sfortunate combinazioni, si inquietano, s'ingiuriano, si disperano, e il guaio termina con un buon divorzio. Chi ha ragione? L'arrivista o l'idealista? Nessuno dei due a quanto pare. Certo è che ha torto l'autore. E il pubblico, almeno quello di Roma, glie lo fa capire con segni di sarcasmo e con acuti sibili.

Non si può immaginare nulla di più fastidioso e un mezzo più idoneo per condannare gentili donne e uomini da bene a perdere la loro serata.

Parlare in queste condizioni dell'interpretazione non si dovrebbe perchè recitare innanzi a bocche che sbadigliano, indi fra mormorî d'impazienza, risate beffarde, applausi ironici e all'ultimo fischi eloquentissimi, non è cosa possibile. Si dicono le parti alla meno peggio: non si fa, non si può fare nulla di più. Pure colla loro arte e col loro ingegno tentarono un'interpretazione quella eletta attrice ch'è la Paladini Andò e la valorosa Evelina Paoli, non tanto bene recitò la Capodaglio, che non fu quel personaggio terribile di Evelina Evrard che aveva supposto l'autore: il Palmarini che faceva l'idealista e il Gandusio che doveva figurare l'*arrivista* non riuscirono a districarsi dalle loro parti insieme arruffate e inconsistenti. *Et de hoc satis!*

Mese Mariano di Salvatore di Giacomo. **Il fuoco della morte** di Luigi Antonelli (Drammatica Compagnia di Roma — 23 Aprile - *Teatro Argentina*).

Lo spettacolo iersera cominciò (e la sala era folta di pubblico e del miglior pubblico) colla piccola arguta commedia di Roberto Bracco «Lui, Lei, Lui», gradevolissimo spunto di quel genere «brillante» in cui il nostro scrittore è maestro e ch'egli dice sdegnare, o quanto meno tenere in concetto di mero divertimento, sebbene — chi sa? — forse nei riposti strati della sua subcoscienza gli sia caro più d'ogni altro. Ma chi osa ficcare lo

sguardo in quelle intimità psichiche? Io no, di certo. E mi restringo prudentemente ad affermare che quelle scene leggiadre e delicatamente briose piacquero assai ancora una volta, come sempre piaceranno, e furono plauditissime, e interpretate con molto garbo, con molta finezza dalla vezzosa e intelligente Dalla Porta, dal Farulli che in breve tempo ha conquistato simpatie universali, e dal Dondini che non poteva essere più gustoso e più piacevole.

Era assai viva l'aspettazione pel « Mese Mariano » di Salvatore Di Giacomo: già la fama narrava della bellezza di questo lavoro, altrove vittorioso: aggiungete il nome del poeta caro a tutti e gli echi del recente grande trionfo di « Assunta Spina» e comprenderete come fra gli spettatori fosse desiderio di ascoltare e di gioire. Al desiderio rispose in ogni parte la rappresentazione, che ebbe successo felice, compiuto, clamoroso: così al nostro teatro, dopo lunga stagione di lotte, spesso ingrate, dopo una vigilia laboriosa e dura, la fortuna sorride benigna e giusta finalmente e replicatamente. Iersera riportò la palma la scena popolare, gloria nostra antica e nuova.

Il « Mese Mariano » è opera di maravigliosa semplicità e di pura bellezza di linea e d'incomparabile freschezza di colore: è d'un «umorismo» profondo, d'un sentimento così acuto e penetrante che vince tutte le anime, salvo quelle che la natura matrigna fasciò d'insensibilità e di freddezza crudele e stolta. Inoltre nella sua brevità classica e armoniosa, nella sua apparente ristrettezza, dise-

gna una vera folla d'immagini e di sensazioni, è un microcosmo, è uno spiraglio di luce aperto sul mondo: tale è la magnifica arte del Di Giacomo: col poco vi suggerisce il molto, il tutto, e quel poco ch'egli vi dice e vi mostra è «essenziale», è rivelatore: una parola basta, un segno, e vi si palesano storie di anime, contrasti di passioni, e lunghi intrecci di commedie e di tragedie, e delle creature che vi fa vedere sapete il passato e indovinate l'avvenire.

***

Nell'economato dell'«Albergo dei Poveri», a Napoli, di quello che il popolino diceva e dice ancora il «Serraglio», triste parola che manifesta quella inveterata antipatia della gente meridionale per ogni forma di clausura, sia pure benefica e necessaria: gl'impiegati sono al lavoro, l'economo, il cavaliere «Don Gaetano» detta un «esposto» allo scriba «Mazzia» che ha la testa altrove, perchè è sabato, giorno dell'estrazione del lotto: la burocrazia napolitana è ritratta al vivo, bonaria, anzi buona in fondo, lenta e rassegnata e persuasa che, tutto sommato, il mondo va per la sua china e ch'è vano darsene pensiero soverchio: solo qualche lamento, di tratto in tratto, per significare che lo spirito d'osservazione non è morto e che l'ironia è sempre un sollievo. L'usciere «Raffaele» viene a prendere gli ordini per la merenda assai frugale degl'impiegati: il lavoro s'interrompe: si ciarla, si scherza: la scena è comicissima,

il pubblico si mette subito di buon umore, sorride, ride, si diverte.

Ecco una povera donnetta, « Carmela Battinelli », che giunge assieme a una sua bambina, « Maddalena », la bimba ha fra le mani « una pupa » : Carmela s'era smarrita nel vasto edificio che pare un paese : cercava d'un suo figlio, a nome « Giuseppe Esposito », ed era salita sino al terzo piano, sino all'economato, chiedendo umilmente scuse e notizie. Quel buon diavolo dell'economo non la scaccia, la interroga, l'ascolta, mentre mangia la sua merenda spartana, poche olive («...st'aulive nun banno niente! ») inaffiate d'acqua fresca, e intanto la bimba scorazza per la stanza, invano redarguita dalla madre. « Vui ve chiamate Battinelli, e vostro figlio si chiama Esposito : stu fatto comme se spieca ? ». Carmela non ardirebbe parlare, ma le viene in aiuto « Don Gennaro », un vecchio ricoverato, che si trova colà per caso, e che la conosceva « 'a piccerella ». Con quanta gioia questi due si ritrovano dopo molt'anni e come parlano del vicinato e dei vivi e dei morti e delle bizzarre fortune degli uni e degli altri! « Don Gennà, prosit! », dice il cavaliere economo. « Avite appicciata chesta pippa! ». E poi, i due, s'inducono a raccontare la storia, che l'economo sta a sentire con pazienza fra stanca e benevola : la storia è questa : Carmela fu sedotta, abbandonata, Giuseppe Esposito è il frutto della sua sventura : ella si sposò, il marito non volle il figlio in casa, e con una raccomandazione (« Tutto si fa per raccomandazione qui dentro! » esclama sospirando

il cavaliere) il bambino fu collocato nel ricovero: la madre vorrebbe vederlo; sono tanti mesi che non lo vede! Abita tanto lontano! E va bene: l'economo manda a chiamare Giuseppe Esposito. Mentre Don Gennaro narra a Carmela della vita che si fa nell'« Albergo », e le mostra dalla finestra l'immensa città, giunge una suora che parla a bassa voce all'economo e agli altri impiegati: costoro reprimono a stento un grido d'orrore: il bambino era morto di meningite la sera innanzi. La suora si fa dolcemente presso a Carmela, che la saluta con lieta e commossa reverenza, e le dice che non potrà vedere il figliuolo, si oppongono i regolamenti, lo vedrà un altro giorno: la povera donna si dispera: « Ma cheste so' barbarie! ». La suora pare inflessibile, cerca consolarla: d'altronde i bambini or ora passeranno, e chi sa ella nel gruppo non riesca a scorgerlo. S'ode di lontano un canto infantile, che si avvicina a poco, a poco: è il mese di Maria e i ragazzi s'avviano alla chiesa per offrire fiori alla Madonna. Eccoli che traversano il fondo della scena, a due, a due, lentamente: Carmela vorrebbe lanciarsi: la suora la trattiene: « Non l'avete veduto? E' passato! ». E anche la bambina, ch'era salita sopra una seggiola, dice averlo veduto, « teneva nu buchè mmano! ». E Carmela si rassegna a partire; sconta così i suoi peccati! E lascia sul tavolino dell'economo una « sfogliatella » che aveva comperato pel suo « Peppiniello ».

Un penoso silenzio. L'economo riprende a dettare l'« esposto », guarda la « sfogliatella » dimen-

ticata, e, triste, si ferma: intanto l'usciere fa sgusciare nelle mani avide di Mazzia il biglietto del lotto. Don Gaetano ricomincia a balbettare la sua prosa burocratica, con voce rotta, la tela scende lenta. Scoppia una grande ovazione, gl'interpreti appaiono più volte al proscenio acclamatissimi, si vuole l'autore: il Di Giacomo non è in teatro, non è in Roma.

Dond'è venuta quest'arte? Iersera, fra gli spettatori, che avevano sorriso, che avevano pianto, che s'erano entusiasmati ed esaltati, si parlava dei grandi maestri della letteratura russa, del Maupassant e di altri stranieri. No, amici miei: tutto questo è nostro, profondamente, radicalmente nostro, sorge bello e spontaneo dall'intimo dell'anima italiana. Senza dubbio in più parti d'Europa e del mondo, negli ultimi decennî, spiriti che non si conoscevano, furono indotti da comuni circostanze di clima storico, da una evoluzione generale del sentimento estetico, a osservare più da vicino e nel modo stesso la verità, l'umile e grande verità umana, e a riprodurla quasi con gli stessi mezzi. Ma quanto v'ha qui di delicato, di tenero, di commosso non è che italiano, questo soffio di bontà, di pietà, di poesia non può spirare, non spira che nel nostro paese: noi qui ci sentiamo noi, come la natura, il destino ci hanno fatti, sentiamo le nostre vibrazioni, ascoltiamo la nostra parola. Era latina quest'arte d'intimità e di verità: è tornata a essere latina, è tornata a noi con tutto il fascino della sua luminosa bellezza. Dialettale, si dice: e che importa? Non ha il teatro

italiano profonde radici nel dialetto, vale a dire nel popolo? E i capolavori di Carlo Goldoni non sono dialettali? Nulla ha la nostra scena di più grande e nulla ha come il dialetto presso di noi dignità e potenza e imperio di tradizione. Il dialetto s'abbarbica alla lingua, l'aiuta, la vivifica, la rinnova: le nostre maschere parlavano in dialetto: ogni volta che sul nostro teatro appare un personaggio che usa modi popolari noi sentiamo che la verità si fa più vera: e d'altronde noi troviamo il dialetto nel teatro antico, nella commedia romana di Plauto, in Shakespeare, in Molière, dovunque, sempre. E che cosa è il dialetto? Che cosa è la lingua? Grave questione che gli artisti risolvono, adoperando or l'uno, or l'altra, secondo l'inspirazione detta, secondo vuole l'amore, liberi e felici se giungono a fare della illusione artistica e della verità una cosa sola. Così molta della virtù soggiogatrice della «Cena delle Beffe» è nella schietta parlata toscana con cui i personaggi si esprimono, la quale se non è dialetto, poco manca. La singolare fortuna che ebbe iersera il «Mese Mariano» e che continuerà certamente nelle repliche che si annunziano, si deve, oltre che al dramma, alla pittura d'ambiente e di costumi che desta nel grande pubblico intento e plaudente la simpatia più viva: e solamente il dialetto poteva farla perfetta.

Veramente il dramma era stato tradotto nella lingua comune: ma la traduzione serbava i modi, il carattere, l'aria della parlata napolitana: era

una lieve trasposizione, una leggera, per quanto spesso insensibile, alterazione.

L'interpretazione del « Mese Mariano » fu lodevolissima : gli attori fecero il possibile per serbare al dramma la sua impronta locale : qualche volta lo sforzo si tradì, più spesso non ce ne facemmo accorti. Il Fabbri e lo Strini anzi, che sono napolitani, si contennero e usarono appena della facilità che avrebbe conceduto loro l'accento natìo, per non staccarsi troppo dai loro compagni. Il Masi, perfetto di truccatura e di atteggiamenti, riprodusse con eccellente umorismo il personaggio dell'economo : il Bissi fece del Mazzia una macchietta assai saporita, il Fabbri fu quanto mai caratteristico, e lo Strini anche bravo e preciso. La protagonista era Emilia Varini, che si tenne all'altezza della parte difficilissima e lottò strenuamente contro l'ostacolo di recitare alla napoletana, ella lombarda. La Berti-Masi miniò la parte della suora. Ma sopra ogni cosa loderò il tutto assieme : era quanto mai fuso e colorito.

***

Seguì il « Gioco della Morte » di Luigi Antonelli, un giovane esordiente, pieno d'ingegno, coltissimo. La sorte gli fu contraria : il pubblico gli si dimostrò crudelmente avverso. Eppure gli spettatori, per la bontà del dialogo, avevano cominciato ad ascoltare la commedia benevolmente ; poi mutarono sentimento, si ribellarono, e fu ribellione non poco violenta : nè forse la meritava così

aspra e furente un piccolo e timido saggio d'uno scrittore, il quale, per quanto consta a me, può fare assai meglio.

Si preferì al silenzio riprovatore il castigo più esplicito. L'opera, che pure non era male ideata, ha un difetto gravissimo e insuperabile: non desta in noi alcun interessamento, l'Antonelli si è dimenticato di dirci chi fossero e che cosa intendessero veramente i suoi personaggi: li vedemmo e non li conoscemmo. Il più e il meglio della commedia stessa in grande parte restò nella mente dell'autore: il pubblico non la comprese, perchè l'autore non volle o non seppe farla comprendere. Di qui il disastro, di cui non credo sia necessario discorrere lungamente.

L'Antonelli non si perda d'animo: sono queste avventure che capitano a tutti, anche ai migliori: profitti invece del non lieto esperimento e avrà favorevole quel pubblico che ieri sera con lui fu tanto feroce.

L'interpretazione del Dondini, della Varini, del De Antoni fu quale poteva essere in così amare circostanze.

L'Asino di Buridano dei Signori De Flers e De Caillavet (Compagnia Andò-Paoli — 26 Aprile - *Teatro Valle*).

Intra due cibi, distanti e moventi
D'un modo, prima si morria di fame
Che liber uomo l'un recasse ai denti...

Così nel canto IV del *Paradiso* il nostro divino poeta, che i signori De Flers e De Caillavet non

hanno certamente letto mai. E San Tommaso, certamente ignoto come Dante ai signori De Flers e De Caillavet: « ... *Sicut famelicus si habet cibum aequaliter appetibilem in diversis partibus, et secundum aequalem distantiam, non magis movetur ad unum quam ad aliud* ».

Insomma è la questione del libero arbitrio, che Giovanni Buridan, rettore dell'università di Parigi, e autore d'un *Commentario Aristotelico*, oggi del tutto dimenticato, avrebbe creduto risolvere col famoso sofisma dell'asino: San Tommaso e Dante avevano immaginato un uomo posto fra due cibi equidistanti ed egualmente appetibili: il Buridan che venne dopo di loro (pare fiorisse a mezzo il secolo XIV) e la cui filosofia si sarebbe dilettata di spunti umoristici, avrebbe figurato invece un asino affamato, e chi dice anche assetato, collocandolo fra due misure d'avena, ovvero fra una misura d'avena e un secchio d'acqua fresca: una delle due, o l'asino morrebbe di fame o di sete, o si deciderebbe.

La libertà, diceva il Malebranche, è un mistero: ma questo Buridan è altrettanto misterioso, e non si sa precisamente chi fosse e come vivesse e tutto quanto si è scritto intorno a lui discende dall'articolo *Buridan* che si legge nel *Dizionario storico e critico* di Pietro Bayle, il quale era un grand'uomo e molto sapiente. Si narra il Buridan la scampasse bella, chè una regina abbastanza impudica e abbastanza crudele (quale poi? Dio lo sa!) usava invitare nella sua alcova i più leggiadri studenti di filosofia e, a cose fatte, li faceva gettare nella Senna,

ne pateret scelus: il Buridan, ch'era anch'egli un bel giovanotto, sarebbe uscito dal mal passo sano e salvo, e in memoria dell'incredibilmente fortunato avvenimento avrebbe inventato il sofisma dell'asino. Ma evitò davvero il bagno nella Senna? Il Villon, l'illustre poeta malandrino credeva che no: nella *Ballade des Dames du tems jadis* canta chiaro e netto:

Semblament où est la Royne
Qui commanda que Buridan
Fut jetté en ung sac en Seine?

Sapeva il filosofo nuotare tanto bene da venire a galla, liberandosi dalla prigione del sacco? O il sacco non era chiuso a dovere?

Fatto sta, che i pochi i quali hanno letto le opere del Buridan, e fra questi c'è stato Arturo Schopenhauer, il quale leggeva tutto e se ne vantava, non sono riusciti a trovare il famoso sofisma: il Bayle sostiene non trattarsi che del *Ponte dell'Asino della Logica* e rammenta il Rabelais quando invocava Talìa e Calliope perchè lo togliessero da un grave impaccio: doveva o non doveva narrare la lotta fra Pantagruel e i giganti? Così poco prima, Gargantua deve piangere per aver perduto la moglie Badebec, morta di parto, o deve ridere per la gioia d'aver avuto un figlio? E il Bayle finalmente dubita che questo affare dell'Asino, *Asne* nel francese di quel tempo, sia un equivoco derivato dall'avverbio *An* che vale l'*utrum* degli scolastici, sim-

boleggiato in modo così buffo dal nostro genialissimo Merlin Cocaio nella sua *Macaronea*...

Et sibimet duris semper dat verbera pugnis.

Dunque è probabilissimo che il sofisma dell'*Asino* sia o una favola o un equivoco. Tutte cose di cui i signori De Flers e De Caillavet non si sono curati, e non erano certamente astretti a curarsene, ch'essi fanno gli autori di commedie leggiere e non i filosofi e gli storici. Solamente non hanno inteso bene neppure il tradizionale o leggendario sofisma che discenderebbe direttamente da un passo del *De Coelo* di Aristotele (II, 13), perchè hanno posto il loro eroe *Giorgio Boullairs* non fra due cibi *distanti e moventi d'un modo*, ma fra tre, anzi fra quattro, e allora il sofisma non ha più ragion d'essere (hanno mai ragion d'essere i sofismi?) e Giorgio Boullains non è l'asino di Buridano, ma l'asino dei signori De Flers e De Caillavet. E anche questi signori hanno fatto il loro eroe ammalato nella volontà: ora l'*Asino* del sofista sarebbe stato sano, per quanto asino metafisico. Il titolo è errato, e l'errore è da attribuire alla incolpevole ignoranza degli autori: dico incolpevole, perchè dove un Pietro Bayle e un Arturo Schopenhauer non si raccapezzano, avrebbero dovuto raccapezzarsi un De Flers e un De Caillavet, i quali, ripeto, non sono nè filosofi, ne storici, ma scrittori di commedie leggiere?

Chi veramente pare un asino asino, secondo l'opinione volgare così ingiustamente avversa a questi animali intelligentissimi e simpaticissimi, è proprio Giorgio Bouillairs, povero di spirito e, com'è de-

stino dei poveri di spirito, fortunato in amore: si afferma che gl'imbecilli siano in amore i più fortunati, e la riprova di questo sarebbe nella circostanza assodata che, vale a dire, gli uomini d'ingegno diventano imbecilli anch'essi, quando sorride loro un qualunque barlume di fortuna amorosa. Inoltre il signor Giorgio è uomo maturo, perseguitato dai capricci erotici di giovani e giovanissime donne, cosa che desta qualche dispetto sulla scena e fuori. Non ci sono più giovanotti al giorno d'oggi? Ai miei tempi ce n'erano e come, e v'assicuro non perdevano tempo. Comunque la commedia francese, è tutta in onore degli uomini che hanno passato la quarantina, il che è per noi, nello stesso tempo, lusinghiero e melanconico.

Il quarantenne Bouillairs è dunque irresistibile, esce da un quadruplice intrigo erotico, e ne annoda altri tre, uno con *Odette di Versanne*, moglie di *Luciano di Versanne*, il suo migliore amico, un altro con *Fernanda Chantal*, amante del detto Luciano, un terzo con *Vivette Lambert*, cantatrice, o attrice, o l'uno e l'altro, donna di teatro insomma. Vi pare basti? Ma no: vi ho già detto che c'è un quarto cibo, il più fresco e il più appetibile, c'è *Michelina*, pupilla di Luciano... Questo Luciano, che pare uomo saggio e arguto, non ostante la sua vita coniugale biasimevolissima, è in fondo disgraziato: qualche cosa gli deve pur prendere l'amico Giorgio, o la moglie, o l'amante, o la pupilla. Indovinerete che prenderà la pupilla.

Ma perchè il sedicente asino di Buridano si decida il bello e il buono ci vuole, ci vuole tutta una

commedia, e in tre atti per giunta, in tre lunghi, lunghissimi atti.

Primo atto: presentazione dei personaggi ed enunciazione dell'intreccio: in mezzo a tante gonnelle Giorgio non s'accorge o finge non accorgersi di Michelina, del frutto acerbo, direbbe il buon Roberto Bracco. E sì che Michelina, orfana d'un pittore che fece vita scapigliata, quindi per fatale legge ereditaria, monella, diavolessa, eccetera, cerca ogni mezzo umanamente, anzi femminilmente possibile per attrarre su di sè l'attenzione dello stagionato Don Giovanni! Invano: Giorgio non le fa l'asino, Giorgio non capisce: non v'ho detto che Giorgio è un imbecille?

Secondo atto: situazione scabrosa: Luciano si avvede, ha la prova anzi, che Giorgio mira contemporaneamente alla moglie Odette e all'amante Fernanda. Ah, ma è troppo! E « Caro mio » gli dice « contentati d'una: vuoi la moglie? » Fa il tuo comodo: io farò divorzio, e vedrai che divertimento ti aspetta; lasciami, in questo caso, godere in santa pace la mia diletta Fernanda, *mea puella*. Vuoi questa invece? E serviti, o felice per quanto stupido briccone, e allora lasciami almeno la mia legittima consorte. O l'una, o l'altra: tutte e due insieme, no, non te lo permetto ». Vi pare che quest'originale ragioni bene? Sì, ma non interamente. Perchè lui, che fa il saccente, non se le gode tutte e due, forse?

Com'era da aspettarsi, e com'era necessario per la soluzione della commedia (veramente non v'ha commedia più lambiccata, più stiracchiata e più ar-

tefatta!) Giorgio da quell'imbecille che è, resta in asso, resta di stucco e non si determina nè per la signora, nè per l'altra.

Michelina fa il gran colpo: entra alle quattro del mattino nella camera da letto di Giorgio e non crediate entri dalla porta, entra proprio dalla finestra, e si mostra la più sventata e la più desiderosa di compromettersi fra tutte le donne: si mostra quello che veramente non è, o non è per ora, una donnina galante in erba: simulazione non facile a sostenersi, chè all'audacia dell'impresa iniziale non risponde il contegno suo ch'è, se non da zitella pudica, da ingenua e da inesperta. Giorgio, sempre più imbecillle del vero, continua a non capire, finchè caricato d'insolenze dalla povera e innamoratissima ragazza, si rassegna a intendere vagamente la cosa. La ragazza se ne va non tocca, e lui se ne torna a letto e s'addormenta.

Terzo atto: un pasticcio che non serve narrare: si rivedono le tre donne, la moglie, l'amante, quella di teatro: Giorgio pare decidersi per quest'ultima: ma arriva Michelina, e inventa ch'è stata sedotta da Paolo Bourget (voi ridete, ma questo c'è proprio nella commedia) e Giorgio non le crede e se la sposa. E così la questione del libero arbitrio rimane insoluta: io tuttavia sono determinista (non so se v'interessi averne notizia) e la commedia che ascoltai iersera al *Valle* mi conferma nella mia credenza filosofica: poichè ieri sera compresi la fatalità che spinge persone, d'altronde amabili e di un certo ingegno, e di un certo spirito, a scrivere commedie, le quali sono bei balocchi, ma null'altro che baloc-

chi e corrono la sorte di tutti i balocchi: stufano dopo poco, si pongono in un canto, si dimenticano. Che questa sia arte, no, mille volte no, dirò ancora una volta, e di dirlo non mi stancherò, e ripeterò ch'è inutile andare a prendere in prestito da un paese vicino queste sciocchezze, per quanto eleganti e non del tutto male congegnate, quando in casa nostra abbiamo di meglio, molto di meglio. Fortunatamente siamo alla fine di questo servilismo, che non era altro che un affare commerciale, a cui i nostri comici avevano il torto di tener mano.

Il pubblico ch'era poco numeroso di fatti non si scaldò: rise, perchè il Gandusio, che era Giorgio, lo fece ridere: chiamò gl'interpreti una volta dopo il primo atto, ch'è il migliore dei tre, due volte dopo il secondo, altre due dopo il terzo. Freddo successo: di stima per gli attori, di stima anche per gli autori, i quali sono persone stimabili.

Dell'*Asino*, che non è l'Asino d'oro, e che questa sera si replica fu buona l'interpretazione da parte della Paoli (Michelina), dell'Andò (Versannes) e sopra tutto del Gandusio, il quale forzò qua e colà la nota e si ringiovanì più del necessario, ma, come ho detto, fece ridere, il che era indispensabile: le altre e gli altri mediocri.

Tommaso Salvini (nell'ottantesimo anniversario della sua nascita).

Tommaso Salvini compiva ottant'anni il primo gennaio del 1909. A questa grave età è giunto straordinariamente robusto, perfettamente sano,

chè ha fibra unica: la sua vecchiezza si direbbe maravigliosa, se si potesse dire vecchiezza quella compiuta e verde maturità, tuttora in pieno rigoglio, e che pare si prolunghi oltre le norme stesse della natura. Il giovane colosso che i nostri padri ammirarono giovani, che noi fanciulli vedemmo regnare la scena, si leva sempre dominando colla persona la folla festante e la voce di lui, di musica così singolare, si spande sempre, armoniosa e pura, per aule vastissime, come suona piana e piacevole nei colloquî familiari. Oltre l'organica energia, una vita semplice e saggia, non ostante la violenza del temperamento, e devota ai più rigorosi precetti dell'igiene, disciplinate abitudini di temperanza, e in ogni cosa una lodevole ritenutezza, anche nella amministrazione della propria gloria, spiegano questa rara gagliardia che s è serbata e si serba, sì che affermano avere egli quattro volte toccato i vent'anni; che si è serbata e si serba, pure dopo fatiche le quali per più lustri non cessarono e furono enormi, pure traverso dolori grandissimi e fierissimi; fra questi, l'ultimo è recente, la morte d'un figliuolo adorato nel fiore dell'età, avrebbe distrutto altra tessitura d'uomo. Eppure ha resistito! E non aveva più, com'ebbe in altre traversie della sua lunga giornata di lavoratore, il conforto di quell'arte, a cui s'era votato tutto, ch'egli aveva saputo rinunziarvi in tempo, lasciando al pubblico di sè immagine perfetta, poi che s'era posto al riparo e largamente dalla necessità di provvedere alla propria vita colle sue nobili fatiche professionali, e per la sua natura preveggente e ordinata e per l'ammoni-

mento che gli era venuto dalla prodigalità e dalla spensieratezza altrui. Gli era stata d'aiuto la fortuna meritatissima, della quale non abusò mai, anche nei momenti migliori. Colui solamente che ha saputo essere eguale o superiore alla buona ventura, sa tollerare con equo animo i colpi della sorte avversa, da cui nessuno di noi può sperare o illudersi essere risparmiato quaggiù.

L'aver egli, artista famoso in tutto il mondo, e come interprete di drammi e di tragedie maggiore di tutti i contemporanei e minore solamente, per quanto si afferma, di Gustavo Modena, suo antecessore e maestro, felicemente fornito quattro quinti d'un secolo, ci è cagione di giusta letizia: nè ci debbono meravigliare i festeggiamenti che gli furono fatti in Firenze ove dimora, nè quelli che gli fanno oggi in Roma, oggi, poichè la catastrofe di Sicilia e di Calabria non ci diede modo di celebrare la data del suo compleanno, come avevamo divisato, in Roma, ove fu attore prediletto dal pubblico, e fu anche soldato e assai prode in guerra ineguale e sventurata, ma onoratissima e gloriosissima.

Va considerato il caso, senza dubbio infrequente, di chi affidò il nome e la forte tempra dell'ingegno a un'arte, per sè stessa, transitoria e condannata a dileguare col silenzio dell'artefice, e dominata dall'emozioni fuggevoli e dai gusti periturі della folla, qual'è quella dell'attore drammatico, e che ciò non ostante ha lasciato traccia così profonda nella coscienza universale che il nome non solamente, ma il magistero di questo grande interprete vivono ancora di vita attuale e fresca.

***

Due libri recenti sono stati pubblicati intorno al Salvini: Uno è di *Jarro* e s'intitola *Vita aneddotica di Tommaso Salvini*.

Jarro, l'avvocato Giulio Piccini, è fra i nostri critici teatrali più colti e arguti e operosi; continua nella *Nazione* di Firenze, foglio a cui mi legano ricordi non cancellabili di sodalizio professionale, le belle tradizioni di Augusto Franchetti e di *Yorick*, con originalità di note personali e di atteggiamenti letterari, ma oltre a questo ha messo assieme una mezza biblioteca di studi teatrali, di bozzetti, di schizzi di vita contemporanea, che hanno forte sapore di cose vissute e di ricerche erudite. Con *Jarro* ho un vecchio debito, chè da tempo mi sono ripromesso ritrarre la sua figura originale e simpatica, e discorrere dell'opera sua così varia e così dilettevole: nè credo sdebitarmi con questo cenno. Mi debbo qui contentare manifestargli la mia piena approvazione per questo volume, che ha veduto a tempo la luce e ch'è e sarà utilissimo a quanti vogliono e vorranno avere esatta notizia del Salvini e dell'età, nella quale l'artista da noi celebrato, ebbe a sorgere, a prosperare e a imperare. Come tutti gli scritti di *Jarro*, questo è festevole e toscanissimo di fattura, amichevolmente imparziale, e veritiero, sin dove è possibile alla fallibilità umana, tutto pervaso da un bonario umorismo, scintillante di motti e di riboboli paesani, adoperati con finezza e con discernimento: vi rivivono dentro quegli anni, *grande aevi spatium*, oggi quasi dimenticati, o a mala pena rammentati e assai confusamente, in cui il teatro nostro fu più il teatro

degli attori che quello dei poeti, e in cui il pubblico dell'aurora lunga e sanguigna, ma giovanile e fremente e romanzesca, della nuova Italia badava meglio al valore degl'interpreti che al valore delle opere, e per gli interpreti si agitava, si entusiasmava, delirava talvolta. Dico vi rivivono dentro, perchè queste pagine sono veramente dense di vita e molte creature e molte cose fanno rinascere e a molte altre ci fanno pensare.

L'altro libro è d'un giovane giornalista e critico pur egli di teatro, l'avvocato Antonio Russo Ajello, palermitano, e ha per titolo *Tragedia e Scena dialettale* anch'esso molto svelto e franco, e, per quanto si riferisce alla scena dialettale, a quella siciliana sopratutto, audace, non di rado amaro, come gli scritti dei buoni critici della giornata sono raramente. Per quanto si riferisce alla tragedia, il Russo-Ajello pone a centro delle sue indagini la figura del Salvini, che studia nella sua vita d'attore e di uomo privato, e attorno a questa disegna gli aspetti degli emuli e dei successori, chè tutti coloro i quali tentarono dopo il Salvini, con maggiore o minor fortuna, quella che si dice la *grande arte*, derivarono dal Salvini, anche se cercarono innovare in qualche cosa e se si scostarono dagl'insegnamenti e dai moniti del maestro. Perchè l'esempio del Salvini fu senza dubbio incitatore e tormentatore e turbò sonni e destò, e creò anzi, ambizioni, non sempre in armonia colle forze dei ridesti e degli ambiziosi : la fortuna straordinaria d'un attore, che s'era levato alla condizione d'un grande personag-

gio, dentro e fuori il teatro, di personaggio *rappresentativo* d'un'arte e talvolta, presso gli stranieri, d'un'intera nazione, alla quale prima immensi dolori, poi le sorti incredibilmente mutate, assicuravano, se non la simpatia di tutti, l'interessamento di tutti, si può dire abbia plasmato quel tipo d'artista drammatico, che intende raccogliere intorno a sè tutta l'attenzione, tutto il consentimento del pubblico, trasformando l'opera d'arte nella figurazione solenne e clamorosa d'un protagonista, a cui ogni cosa e ogni persona deve cedere e servire. Siffatto tipo molti, nell'acre desiderio della fama e volendo offrire prova d'ingegno singolare e inebbriati dal favore delle platee, cercarono riprodurre, e ancora serba il suo fascino, nonostante i tempi e i gusti siano per cangiare e gli spettatori comincino a preferire quelle interpretazioni, le quali per essere un tutto armonico, diano valore a ogni parte dell'opera e ritraggano integralmente la visione del poeta.

***

Tommaso Salvini, figlio di attori, seppe da giovane tutte le difficoltà e tutte le amarezze degli esordî e non isfuggì a questo ch'è destino comune: il suo maestro, Gustavo Modena, era quanto mai severo e rigido, critico implacabile e dalla parola dura; acerbo nell'ammonire i discepoli, mai lodava: se taluno riscoteva plauso, egli disilludeva subito il novizio intorno alla natura del buon successo, che quasi sempre dimostrava non essere stato meritato

veramente. Non dava animo agli attori i quali si facevano alla sua scuola che in un modo solo, costringendoli a lavorare e molto, esercitandoli di continuo, dicendo, durante le prove, tutte le loro parti, illustrando i personaggi che dovevano rappresentare colle nozioni ch'egli aveva di letteratura e di storia, copiose per quei tempi, rare negli attori, anche oggi. Il Modena considerava l'arte drammatica come missione morale e politica e pareva volesse riassumere, egli attore, quell'apostolato che Vittorio Alfieri poeta s'era assunto in un tempo di depressione e d'obblio: si sarebbe detto fosse in lui trasmigrata l'anima dell'astigiano, anima irritata e fiera, quale si palesa nelle aspre tragedie. L'attore non stimava il teatro luogo di oziosi giuochi e di frivoli passatempi, ma una scuola e poco meno d'un tempio, in cui celebrava i suoi riti, preparando, mentre le tirannidi imperversavano, giorni migliori: lottava colle censure e anche col gusto del pubblico, ma spesso con questo patteggiava: donde noi vediamo con maraviglia che insieme alle maschie tragedie dell'Alfieri, alle superbe opere dello Schiller, ai nuovi tentativi drammatici del Manzoni, da lui recati arditamente sulla scena, cosa che più non si oserebbe adesso, il suo repertorio si componeva dei più strani e grossolani drammacci che ci venivano allora di Francia, come ora vengono di là i *vaudevilles* più libertini e più insulsi. Gli spettatori li desideravano, li applaudivano, ci si divertivano e piangevano, quando il piangere abbondantemente era un divertimento: eravamo in piena fioritura romantica e le scorie del romanticismo ingombravano

i teatri: si viveva d'immaginazione: le immaginazioni erano ardenti e truculenti e il melodramma lagrimoso andava alle stelle:

Vive le mélodrame où Margot a pleuré,

cantava un grande poeta Gli è che tutte le signore e le signorine erano in quei giorni *Margot* e gli uomini tenevano loro bordone. Il Modena si tagliava in quei pasticci, *I Due Sergenti*, il *Vetturale del Moncenisio*, ad esempio, una parte, la vivificava, la umanizzava, cogliando quanto di drammatico potesse contenere la *situazione* più balorda e più inverosimile. E così fanatizzava le platee e se le faceva amiche per le sere nelle quali affrontava le opere ardue e nobili dei grandi poeti: l'arte che affermano maravigliosa, unica, dell'attore trasformava quelle aberrazioni. E sorse l'idea che alla potenza dell'attore tutto fosse lecito, quasi egli possedesse una bacchetta magica, e l'attore, figura miracolosa, s'innalzò nelle accese fantasie della folla, facile a commuoversi, a parteggiare pei suoi idoli prediletti, a decretare corone e trionfi, della moltitudine che, schiava e oppressa dovunque, entro le mura del teatro si sentiva libera e padrona.

Il Salvini, uscito dalla compagnia del Modena, per futile cagione (una parrucca di cui era gelosissimo passata, lui nolente, sopra altra testa) lottò colle proprie forze, pagato miseramente, spesso solo a recitare come volevano le leggi della naturalezza e della severa interpretazione dei classici apprese alla scuola feconda del maestro, in mezzo

ad attori manierati e guasti da cattivi vezzi rettorici, affrontando il paragone con artisti che il pubblico aveva carissimi, come il Lombardi, rischiando il tutto pel tutto, vincendo spesso le prove più pericolose, singolarmente in Roma, ove accanto ad Adelaide Ristori potè trascinare il pubblico all'entusiasmo rappresentando appunto l'*Oreste* di Vittorio Alfieri, in cui il Lombardi aveva reputazione d'insuperabile. Conquistò la sua fortuna palmo a palmo, interrompendo le sue fatiche d'artista per combattere contro i Francesi che stringevano la Città d'assedio, diventando inviso a tutte le polizie domestiche e forastiere, sfrattato, imprigionato, perseguitato da spie, tormentato da delatori, travolto pel suo focoso carattere in grosse avventure, dalle quali usciva salvo a mala pena, ardimentoso, irruente, prode di lingua e di mano, soggiogando tuttavia alla fine il pubblico, gli avversari, i nemici occulti e palesi, colla sua singolare bravura tramata di genialità e di studio. Il passo da gigante fece quando tentò i capilavori di Guglielmo Shakespeare: il tentativo non era nuovissimo, chè già il Monocchesi nel 1791 aveva osato in Firenze recitare l'*Amleto* e il Lombardi s'era spinto a rappresentare l'*Otello*, ma non si volle, o non si potè, procedere oltre, e le prime audacie parve cadessero nel vuoto: il trionfo di Shakespeare fra di noi appartiene al secondo periodo romantico, quando la vittoria della nuova scuola letteraria, così disputata all'inizio, pareva piena e incontrastabile, e il merito d'aver conseguito quel trionfo spetta al Salvini, che interpretando mirabilmente la *Zaira* del Voltaire, aveva

intuito come fosse cosa degna d'un giovane, omai sul limitare della gloria, passare dalla pallida copia francese, al colossale modello britannico, a quel *Moro di Venezia,* così violento, passionale, selvaggio, figura formidabile che attraeva e affascinava il suo temperamento d'uomo e d'artista. La prima rappresentazione dell'*Otello* accadde in Venezia, nel giugno del 1856, ed è data da non dimenticare, nè fu interamente un buon successo, sebbene a lato del Salvini fossero Clementina Cazzola, un ideale di *Desdemona,* e il Piccinini, *Jago* perfetto: gli spettatori restarono sbalorditi innanzi a tanta grandezza, più maravigliati che contenti, il magnifico poema incontrando gli stessi ostacoli che dovettero poi incontrare e superare i drammi musicali di Riccardo Wagner e le commedie drammatiche di Enrico Ibsen: quella tragedia secolare parve troppo nuova e poco intelligibile e troppo diversa nella sua gagliarda sostanza dal molle adattamento, che aveva inspirato le bellissime melodie di Gioacchino Rossini. Ma il nostro artista non si perdette d'animo, insistette con tutta la sua tenacia, e l'*Otello,* suo cavallo di battaglia, fu desiderato e acclamato, e il Salvini, nei nostri ricordi, è sopra tutto *Otello,* col suo terribile roteare degli occhi, colle sue violenze tempestose, coi suoi impeti d'amatore barbarico, col suo delitto immane, colla miseria del suo singhiozzo, del suo pianto, della sua disperazione. Non v'ha in Italia immagine più popolare e creatura più proverbiale, tornata a quella terra che le diede l'origine letteraria, penetrata nella coscienza del nostro popolo, abusata, e anche in modo inde-

gno, dalla rettorica giornalistica e avvocatesca. E credete che causa dello sciupio sia l'*Otello* di Shakespeare? Mai no: è il *furore* che fece il Salvni, *furore* prodigioso e costante: nelle frasi che si scrivono e si avventano è l'eco dei plausi, è la traccia dell'emozioni che destò quella incomparabile figurazione scenica. Il Salvini toccò sempre le vette dell'arte sua quando rappresentò tipi estremi, di forza leonina, istintivi, impulsivi, impetuosi, figli della natura, maltrattati dal destino, lottanti inutilmente contro i rovesci della fortuna, teso l'animo sino agli spasimi supremi, e che nulla può domare, tranne la morte. Per questo trasse dall'oscurità un *Figlio delle Selve*, un *Sansone*, oggi ripiombati nell'oscurità: per questo si affezionò al *Corrado* della *Morte Civile*, a cui infuse uno spirito di passione, d'odio e di pietà, meritandosi la gratitudine del povero Giacometti, felice della impreveduta creazione, e persino dei mutamenti radicali che il Salvini aveva recato alla tessitura del dramma.

Queste sue creature che paiono concepite in mezzo a un uragano, egli condusse pel mondo, costringendo ad ammirarle genti ignare della nostra lingua, assuefatte a modi d'arte assai diversi dai nostri, e talvolta delle loro tradizioni drammatiche nazionali, come i francesi, gelose e superbe. Le narrazioni dei suoi viaggi in Francia, in Inghilterra, in Russia, nell'America del Nord, nell'America latina, paiono iperboliche: fu accolto, come un principe, da folle deliranti, fu ossequiato da sovrani, da ministri, da poeti, da critici, lo celebrarono così l'idealismo di Roberto Browning come il

realismo d'Emilio Zola, Victor Hugo gli scrisse fraternamente, Pietro II, imperatore del Brasile, si vantò della sua amicizia, lo ebbe caro Vittorio Emanuele II, suo ascoltatore assiduo e plaudente, insomma provò tutte l'ebbrezze d'una fortuna, dirò ancora una volta, meritata è straordinaria, quali certamente non provarono i poeti di cui diceva i versi alle turbe rapite dall'incanto della sua voce e dalla perfezione del suo gesto.

Eppure quest'arte, ch'esercitò tanto impero sugli uomini, era fatta principalmente di meditazione e di studio e riusciva a risultamenti di schietta e impeccabile naturalezza. La verità, la verità umana fu il sogno e l'ambizione di Tommaso Salvini: volle vivere, palpitare, soffrire sulla scena, qualunque parte assumesse, qualunque fosse il dramma scelto da lui, e il dramma traeva a sè, e quando fu *Lanciotto* nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, la tragedia diventò quella di *Lanciotto*, marito probo e giusto, avvelenato e straziato nei suoi affetti più cari e più santi, e quando fu *Pilade* nell'*Oreste* di Vittorio Alfieri, la tragedia diventò quella dell'amicizia ideale, fedele, feconda, tutta virtù d'abnegazione e di sagrificio. Data la sua potenza, la sua prepotenza, le opere cangiavano natura, significazione, intento. Ma, fra quanti ascoltammo, nessuno ha avuto al pari di lui accenti d'amore e d'ira, nessuno al pari di lui ha saputo figurare la pietà e la maestà della morte. È stato ed è ancora un romantico e recò appunto sulla scena l'individualismo ombroso, irritato, dominatore che i romantici concepirono, sulla via segnata dal loro precursore Gian

Giacomo Rousseau: né alcuno si meravigli ch egli sia stato grandissimo interprete del classico Vittorio Alfieri, il quale in realtà fu un romantico a suo modo e prima del tempo, un Gian Giacomo italiano, più vero e migliore.

La Poupée (Compagnia di Operette Città di Genova — 3 maggio — *Teatro Costanzi*).

La *Poupée* (perchè poi non s'intitoli *La Bambola*. Dio lo sa, e forse anche il mio amico Bertolazzi, che tradusse dal francese, *diebus illis*, il libretto di questa favola) non rinnovò ieri sera al *Costanzi* gli antichi entusiasmi. La *Poupée* fu la *Ghescia*, fu la *Vedova Allegra* dei suoi tempi, e diede ad Amelia Soarez fama straordinaria di piccola diva. Iersera il pubblico ascoltò la bizzarra operetta con simpatia, con benevolenza, ma senza scaldarsi, senza quelle grida clamorose e quelle prepotenti richieste di *bis* che allora, io voglio dire nell'età della sua incredibile fortuna, undici anni or sono, se la mente non erra, facevano tremare le sale dei teatri. Eppure l'operetta è sempre deliziosissima, è sempre fresca e delicata, è il capolavoro dell'Audran, che in fin dei conti scriveva musica e buona musica: rammento che Arrigo Boito mi diceva che il coro dei frati con cui comincia il quarto atto è di fattura perfetta. E poi l'Audran seppe dare a tutto questo suo spartito un'aria di giuoco, un'aria ingenua, graziosamente infantile, che commenta come meglio non si potrebbe questa storiella di balocchi, grande divertimento pei bimbi grossi

e piccini. Questa musica talvolta balbetta, talvolta ride, tal'altra pare proprio quella del *carillon* d'una scatola di Norimberga, pare lontana, pare un ricordo della nostra età prima. Io la riascoltai con molto diletto e non senza qualche punta di melanconia, più penetrante forse di quanto voi non immaginiate e io non voglia dire.

L'operetta fu iersera rappresentata con un'eleganza e una ricchezza ch'erano ignote ai bei tempi della *Poupée* : scene pittoresche, costumi di *Caramba,* un tutto assieme sfarzoso : allora questo non si usava e ci si contentava di molto meno. Certamente la interpretazione non ebbe quella vivacità, quel brio dell'età giovanile ed eroica della celebre favola. Per compenso mi parve più accurata e più corretta. La creatrice della parte di *Alessia* apparve ancora innanzi a noi, col suo viso leggiadro, con quegli occhietti furbi, con quelle moine, che quasi non ci facevano accorti fossero passati, pur troppo, undici anni : vero è che le forme di lei sono più ampie e matronali : ma non è cosa garbata rammentare a una gentile signora il passaggio dell'invida età, che d'altronde passa *dum loquimur.* E poi Amelia Soarez saltellava e carolava quasi come allora, e fu applaudita, non come allora, ma presso a poco. Ella è alquanto più prudente : e di questo non la biasimo, poichè la prudenza è anch'essa una virtù, e quale virtù!

Mi piace la Braccony ch'era la signora *Ilario,* comica di molta bravura, una caratterista, che il teatro drammatico potrebbe invidiare a quello dell'operetta. Il Bordiga fu un eccellente *Lancillotto*

e cantò bene così le strofe del secondo atto, come quelle del terzo, come il vaghissimo duetto del quarto : gli capitò un incidente curioso appunto nel quarto atto : si stendeva comodo e pacifico nel letto e il letto si sprofondò : non si fece alcun male, e tutti risero, ed egli più di tutti. Il Merazzi palesò nella parte di *Ilario*, come sempre le sue virtù non comuni d'artista corretto, efficace, studioso, e debbo lodare anche il Majeroni (*Barone de la Chanterelle*) a cui spetta pure il merito della direzione dello spettacolo, e il Palma (*Loremois*). I cori vanno tutt'altro che male e le ballerine ballano ch'è un piacere.

I Saltimbanchi (Compagnia di Operette Città di Genova — 7 maggio — *Teatro Costanzi*).

Un'edizione *principe* questa che dei *Saltimbanchi* del Ganne ci diede iersera la *Città di Genova*. L'operetta é nota abbastanza, la musica è popolare, ma è un piacere riascoltarla, tanto è vivace, elegante e ben fatta : d'altronde non v'ha nulla di più piacevole che la musica che si sa a memoria : se si è imparato a canticchiarla alla bell'e meglio vuol dire ch'è veramente di nostro gradimento e che ci fa buona compagnia. « Signori » disse il Royer Collard al Lamartine e a Victor Hugo quando sollecitavano il suo voto per entrare all'Accademia Francese « io non leggo più, io rileggo ». Beato lui ! Quante volte non vorrei fare lo stesso anch'io ! Ma, pur troppo, debbo leggere tanto che il tempo per rileggere mi si è fatto assai scarso. Meno male

che questo riposante teatro dell'operetta mi offre modo di quando in quando di riudire e di godere *la musique d'antan*, motivetti garruli e gai, i quali davvero ingannano quel tempo ch'è così difficilmente ingannabile E qui, piacendo a Dio, non leggo, rileggo, proprio come faceva quel non mai abbastanza celebrato dottrinario.

Caramba, che nella riproduzione dei *Saltimbanchi*, ha prodigato (*Caramba* è sempre prodigo, ha le mani bucate) la sua fantasia pittoresca, volle fissare l'epoca dell'operetta, se non erro, verso la fine della *Monarchia di Luglio,* fra il 1840 e il 1848: ci sono già gli zuavi, ci sono le *crinolines,* le graziose, le simpatiche *crinolines* (adesso così possiamo lodarle!) degne d'essere cantate dal Gozzano, ch'è senza dubbio il più amabile fra i nostri poeti contemporanei. Le *crinolines* erano i guardinfanti reduci, erano il trionfo della linea curva, erano preziose per quegl'individui del sesso mascolino, i quali fossero dotati d'un certo spirito, dirò, di osservazione. Del che, credo, gli spettatori di ieri sera si siano fatti persuasi.

Nulla di più animato, di più festoso, di più vero della *Fiera* del primo atto: le attrici, gli attori, le masse palesavano un *affiatamento* maraviglioso, una disciplina rara, una precisione inappuntabile: tutti insieme, e ciascuno particolarmente, agivano con perfetto carattere: si aveva quindi una compiuta immagine di folla. I miei complimenti al Maieroni, che ordinava lo spettacolo con molta cura, con molta intelligenza, e di certo con molta fatica, e a quante e a quanti compongono la compagnia, nes-

suno escluso, che sono degni di chi li dirige con tanta bravura. Anche gli scenari sono bellissimi · stupendo quello dell'ultimo atto che rappresenta un grande parco signorile, del quale si sarebbe detto architetto il Lenôtre.

Adesso nominiamo gl'interpreti: prima *Marcella D'Orea* ch'era *Susanna figlia dell'aria,* figurina aerea veramente così vezzosa nel gonnellino di danzatrice nel primo atto, come nel bizzarro abito del secondo, come nell'acconciatura di signorina di buona famiglia nel terzo, attrice piena di brio, cantatrice valente e piacente: poi l'Angelelli, la formidabile donna che lotta e atterra gli atleti col rigore e cogli atteggiamente estetici della scuola classica, e che ci rivelò le sue forme abbondanti, ma quello che abbonda non nuoce, e cantò anch'ella benissimo, e la Braccony, la *baronessa di Valengonieau* la perla delle caratteriste: aggiungiamo il Curti, un perfetto tenore di grazia, il bravo Merazzi, il comico Valle, il Navarrini, il Parisi, e si sarà parlato degl'interpreti principali: gli altri facciano conto li abbia nominati tutti, e lo meriterebbero. Ci fu banda sul palcoscenico, ci furono evoluzioni militari, giuochi di circo equestre, bei cavalli, ci furono danze, una danza spagnuola che avrebbe dovuto far furore, una danza inglese, che fece furore: quattro danzatrici inglesi ballarono e cantarono nella loro, a dire il vero, poco musicale lingua natia, ma ballarono in modo superlativo il passo che si dice *Leader of Frocks and Frills*: sono, nel loro genere, artiste di primo ordine, agilissime, spigliatissime, e la danza che di-

segnano ha vigorosa precisione di contorni ed è quanto mai armoniosa: sono anche belle, molto belle, di quella bellezza britannica così sana e fresca. Perdonatemi, se lodo la loro avvenenza: non dovrei, chè di siffatte lodi ho di già troppo carica la coscienza. Ma una signora gentile mi pregò non obbliare questa parte plastica dello spettacolo e sopra tutto rammentare la singolare venustà della danzatrice ch'è prima a destra degli spettatori, e io ubbidisco — chè quella preghiera era un comando.

La Vedova Allegra (Compagnia di Operette di Gea Garisenda — 8 maggio — *Teatro Nazionale*).

Che dicevo io? Che « La vedova allegra » sarebbe diventata straordinariamente popolare in brevissimo tempo, che in brevissimo tempo il pubblico avrebbe fatto cose pazze per questa inebbriante operetta. Veramente iersera al « Nazionale », dopo non so quante rappresentazioni, si fecero pazzie: l'enorme pubblico varcò i confini che dividono l'entusiasmo dal delirio: si gridò, si urlò, si perdette la testa: tutti i pezzi, o quasi tutti, furono bissati, di qualcuno si volle una seconda replica: lo spettacolo terminò a un'ora impossibile, e gli spettatori non volevano più andar via, e fu necessario spegnere i lumi perché si persuadessero che non s'intendeva cominciare da capo.

Dico la verità: « ... il ver di falso ha faccia! ». Non è mia colpa: é colpa della verità che ha il ca-

priccio di diventare inverosimile. D'altronde chiamo a testimonio delle mie parole, che parranno assurde, l'immenso popolo di che il teatro era affollato e non so proprio come il teatro facesse a contenerlo. Ma delle follie di ieri sera non è causa solamente « La vedova allegra »: è causa anche e senza dubbo non piccola l'amabile creatura che figurava « Anna Glavari », e che si voleva singolarmente festeggiare, perchè lo spettacolo era in suo onore.

Il fascino di Gea Garisenda ha origine innanzi tutto dalla sua grande bellezza, chè poche creature, di quelle che si mostrano sulla scena, sono al pari di lei, francamente, assolutamente belle: questa magnifica bruna, che rammenta nelle fattezze del viso, nello splendore degli occhi, nella linea impeccabile delle forme, una delle dame più giustamente celebri della nostra aristocrazia, questa donna stupenda di giovinezza, di freschezza, di salute, farà epoca e la sua apparizione sul teatro sarà ricordata come una maraviglia. Poi c'è la sua voce che quando si riscalda è deliziosa, poi c'è l'arte sua di cantatrice, è infine c'è il suo sentimento: non v'ha frase, non v'ha parola, non v'ha nota ch'ella non animi coll'atteggiamento del volto: e nel volto si può dire sia tutto la sua mimica, fra le più espressive e suggestive.

Il pubblico le fece innumerevoli e grandiose manifestazioni d'ammirazione e di simpatia: ella mi diceva che ne avrebbe pianto di gioia, se il trucco degli occhi le avesse conceduto di piangere. Ringraziamo il trucco! Occorre sempre risparmiare

le lagrime, anche quelle di gioia. Cantò dopo il secondo atto della « Vedova » quella patetica romanza «A Marecharo», e una canzone del De Gianni : «Ammore che gira», anche assai delicata, la quale dovette replicare : il dialetto napolitano, faceva uno strano e piacevole effetto sulle sue labbra romagnole, come chi dicesse «lingua toscana in bocca romana ». E mentre prorompevano gli applausi d'ogni dove, la scena fu inondata di fiori in ceste e in trofei e una quantità di doni preziosissimi furono offerti alla piccola diva, piccola per modo di dire : solamente non parlarono le Muse ed ebbero torto.

Anche gli altri artisti furono applauditi e sopra tutti il tenore De Angelis, che ha un bel volume di voce e che si farà strada.

Per questa sera si annunzia ancora, « La vedova allegra » : dicono sarà l'ultima rappresentazione, ma chi ci crede? La « prima » dell'« Orfeo », d'un certo signore che si chiama Gluck è rinviata a mercoledì. Gluck cede il passo al Lehar e ad Oscar Strauss! « O tempora! ».

Steeple-Chase di Cesare Pozzi Bellini (Compagnia Andò Paoli — 10 maggio — *Teatro Valle*).

Tempo già fu che i nostri commediografi non ponevano sulla scena che l'*alta società*, il *gran mondo* come si dice e si dice male : *bel mondo* va, chè c'é l'esempio del Parini : diciamo *aristocrazia*, seb-

bene anche questo non sia termine chiaro, ma tutti lo intendono all'ingrosso. Dunque i nostri poeti comici usavano consacrare principalmente il loro ingegno allo studio di riprodurre in teatro l'aristocrazia. Di qui rimproveri, polemiche e lamentele di critici, più brontoloni allora di quanto non siano adesso. « Come! » dicevano « Non sapete fare altro che figurare principi e baroni, e principesse e baronesse? Una società ristretta in confini angusti, una società di oziosi, fuori dalle grandi correnti della vita, la quale vita, é lavoro, è pensiero e altre cose che si affermano belle e grandi, o quanto meno *interessanti*. E poi » continuavano « questi nostri scrittori conoscono davvero la società che rappresentano, o invece non ne parlano a orecchio, per *sentito dire*, e ne danno quindi un'idea approssimativa, quando non è del tutto errata? E allora a che questa ch'è il più delle volte una mascherata e una convenzione per cui nessuno al mondo che abbia senno e criterio può illudersi? »

C'era alcun che di giusto in queste osservazioni, spesso ripetute e condite con sale e con pepe. Venne la reazione, e non vedemmo sulla scena italiana che poveri diavoli, o quanto meno individui mediocri per nascita e per pecunia, mentre la scena francese si ostinava a mostrarci signori grandi e dame grandissime, e, crescendo in potere e autorità la democrazia dorata, se non più nobili di blasone, mercanti prodigiosamente arricchiti, o figli di mercanti che potevano concedersi il lusso di non fare nulla e di godersi palazzi e ville e carrozze e cavalli e cani e automobili e donnine costose. Ma,

noi no: noi avevamo fitto in mente il chiodo della borghesia piccola e del popolo minuto, noi, o realisti, o idealisti: se realisti, non volevamo intendere quel *realismo aristocratico*, ch'era non dirò la mania, dirò invece il programma di Edmondo de Goncourt, alquanto geloso dei felici successi del realismo plebeo di Emilio Zola: se idealisti, si cercava l'idealismo nelle campagne, nei villaggi nelle marine, nelle case modestissime, quando non erano tugurî, presso a poco come aveva fatto, o credevamo avesse fatto l'Ibsen, che fu per lunga stagione il nostro maestro, e che ci fece forse più male che bene. Solamente Giannino Antona Traversi restò affezionato al bel mondo, che quasi sempre ebbe a trattare come satirico e umorista, essendo, più che altro, l'istoriografo d'una decadenza, lenta sì, ma fatale, non evitabile: solamente quell'aristocrazia si salva che sa conservare in tutto o in parte il potere politico, o che se l'ha perduto lo sa riconquistare e per questo opera e lotta. Vero è che sulle rovine d'un'aristocrazia se ne forma un'altra, come accade in Francia, come accadrà in Italia: cosa che per chi osserva può essere anche un divertimento, perchè le nuove aristocrazie sono sempre ridicole: gli uomini nuovi sono buffi: e non dite niente delle donne nuove?

Cesare Pozzi Bellini, giovane signore romagnolo, innamorato dell'arte drammatica, volle tornare al bel mondo, e la sua commedia *Steeple-Chase* figura gente ricca e nobile e *sportiva*: il primo atto è nel giardino d'una villa signorile, il secondo è

il terzo sono in un salotto elegante, o tale avrebbe dovuto essere, secondo l'intendimento dell'autore, il quarto rappresenta l'Ippodromo di San Siro, presso Milano, luogo di corse ippiche arci-famoso: si vedono proprietari di scuderie, trainers, fantini, gentiluomini che fanno da fantini, miliardari o quanto meno milionari americani, e nobili nostri che vanno in malora. Molto si ciarla, troppo anche, e questo è il difetto primo della commedia, la quale cadde e fu caduta solenne, con tutte le forme del rito, che il pubblico numerosissimo cominciò a impazientirsi a mezzo il secondo atto e il suo malumore man mano si manifestò sino alla fine che fu tra le più brusche.

Il pubblico era, dicevo, numerosissimo, un poco perchè la commedia era italiana e il credito delle commedie italiane si è abbastanza rialzato in questi ultimi tempi, un poco perché l'argomento era riuscito a smuovere coloro che si curano di cavalli e di corse e di salti di ostacoli, e che di consueto non frequentano gli spettacoli teatrali, poichè non ne dà loro modo l'ozio faticoso in cui trascorrono e giornate e serate, ma che sono lieti quando sanno d'essere riprodotti sulla scena.

Questo pubblico, ripeto, si mostrò ostile alla commedia di Cesare Pozzi Bellini, con severità, talvolta eccessiva, rumorosa sempre, spesso giusta. La commedia è lenta, lunga, verbosa, male costruita: è d'intreccio, e l'intreccio non desta interessamento: ha motivi episodici troppi e fiacchi e sopra tutto inutili: e la perdita di tempo v'è elevata a sistema. Basta questo per spiegare e legit-

timare la condanna degli spettatori, i quali non sono obbligati a considerare che in un primo lavoro gli errori necessariamente abbondano, non sono obbligati a ricercare se fra i molti mancamenti ci può essere qualche cosa di meno cattivo, di abbastanza buono anzi, e tale da non farci assolutamente disperare dell'avvenire del giovane scrittore ch'esordisce. C'è questo qualche cosa in *Steeple-chase*? Credo che sì: traverso le viete *situazioni,* le pallide memorie d'una drammaturgia tramontata, e fortunatamente tramontata, le inutilità, le lungaggini, le ingenuità, le incertezze, si fa strada qualche spunto non ispregevole, e c'è qualche scena condotta con mano ferma e dialogata a dovere. Se non sapessi che una sola persona ha gettato alle ire del pubblico e della critica la commedia tanto biasimata ieri sera, direi che due autori l'hanno composta: uno assai inesperto e che non ha saputo dare forma tollerabile alla sua invenzione, un altro che ha stoffa di commediografo e che sa far parlare i suoi personaggi. L'ultimo atto ha due o tre scene che fissano l'attenzione dello spettatore, e di fatti a quelle scene si calmò per un istante la tempesta scatenata in platea, si fece silenzio, si stette ad ascoltare, si seguì l'azione, non senza simpatia, o almeno con quella che si dice *curiosità*: fu un momento, senza dubbio un fugace momento, ma quel momento va posto all'attivo del giovane scrittore.

V'ha qui un intendimento drammatico e forse più dell'intendimento. Il Pozzi Bellini deve armarsi di pazienza, di rassegnazione, riconoscere le

sue colpe, e cercare far meglio: probabilmente può far meglio.

Dell'argomento due parole: è una lotta fra un nobile italiano, il conte *Vieri della Sassetta* (vi rammentate la *Faida di Comune?* I dicitori di versi la declamano volentieri) e un americano giovane, ricchissimo, senza scrupoli europei, *Jeffris Mantel*, attorno a una bella fanciulla, *Gabriella dei baroni Iroldi*: vince l'americano, tipo di maniera quanto mai, che riesce con industria da poliziotto (*Sherlok Holmes!* gridò a un certo punto una voce stentorea da un palco) ad aver le prove d'un'azione poco delicata del conte; e allora, o la rivelazione e il disonore, o la rinuncia alla bella ragazza, a cui non ostante la sua non verde età s'era fidanzato. Vieri vorrebbe ammazzare l'americano: ma scopre non essere amato da Gabriella: si dà quindi per vinto e in una corsa di *gentlemen riders* cade e muore. Questo Vieri è un buon giuocatore e non ha l'abitudine di barare, ha il gesto franco e l'anima cavalleresca: la vittoria dell'americano non è punto allegra.

La commedia fu recitata male: debbo escludere dalla censura il Palmarini, ch'era l'americano, e che disegnò la sua parte assai ardua con molta sicurezza e con molta bravura. Fu pure efficace l'Andò, a cui spettava figurare Vieri della Sassetta, sebbene talvolta l'illustre artista ricorresse a modi in onore nella recitazione del vecchio repertorio: forse a questo lo consigliavano la tessitura della commedia e della sua parte e la dura necessita di scuotere in qualche maniera il pubblico che appa-

riva non consenziente. La Paoli (Gabriella) non potè per lo scarso valore del personaggio palesare la sua nota valentìa. Il resto, torno a dire, biasimevole.

L'Ultima Istitutrice di Giulio De Frenzi (Compagnia Andò Paoli — 14 maggio — *Teatro Valle*).

Serata di Ugo Piperno; *Rabagas* di Vittoriano Sardou, ridotto in omaggio alla critica che da oltre trent'anni se la prende ostinatamente coi due poveri ultimi atti di questa commedia politica, e la riduzione poi, mi pare averlo detto di già, la stronca e più la immiserisce : l'*Ultima istitutrice* di Giulio de Frenzi che si rappresentava per la prima volta in Roma : la primissima rappresentazione risale al 1905 e accadde al teatro *Duse* di Bologna, interprete Diana Galli, che, come tutti sanno, è una gran brava attrice.

Il *Valle* ieri sera era pieno di gente e quanto a pubblico femminile la sala appariva assai bene adorna. Non credo spettatrici e spettatori si fossero mossi in tanto numero pel *Rabagas*, sebbene amputato, chè la commedia è troppo nota, si rappresenta ancora di quando in quando, e la sappiamo a memoria : ho ragione di ritenere invece abbia agito come forza d'attrazione la *novità* e il nome del giovane scrittore, già circondato da fama invidiabile e, se le notizie che mi giungono dal mondo letterario non sono errate, invidiata di fatti.

La *novità* piacque molto e schiettamente : pas-

sati i primi momenti, in cui i ritardatari disturbarono in modo intollerabile coloro che s'erano recati a teatro forse per giudicare, di certo per ascoltare (e questa fastidiosa insolenza dei ritardatari fu castigata come si doveva) il pubblico si fece attento, seguì il dialogo con segni d'interessamento e di simpatia, sorrise, rise, battè le mani, e terminato l'unico atto fu una ovazione calorosa e grande e unanime e gl'interpreti si presentarono al proscenio tre volte e due volte l'autore festeggiato vivamente.

Sono due scene, due di numero: nella prima vediamo la *marchesa Clara* che riceve la visita del suo amante *visconte Ippolito* e in breve sappiamo di che si tratta. La marchesa Clara era una signora celebre per bellezza e per condizione sociale, dama d'onore d'una regina d'un piccolo regno, ella regina veramente della moda e dell'aristocrazia: s'innamorò del visconte Ippolito, non volle ipocrisie e mezzi termini, abbandonò il marito, si dimise dal suo ufficio a corte, fu bandita dal suo *mondo*, fu condannata a umiliante solitudine: alla solitudine s'aggiunse una mal celata e appena decente miseria, combattuta a furia d'espedienti, pegni di gioie, vendite d'abiti. E il visconte Ippolito è già stanco di lei e della sua figura di avventuriero amoroso e fortunato: torna alla sua vita: lo attende una serata elegante. I due si tollerano come possono: la loro catena è già catena di spine: è l'esaurimento, è la crisi.

Seconda scena: partito l'amante, si presenta il Prefetto di palazzo, il *Duca X*, uomo sui cinquan-

t'anni, conservato bene, dalle belle maniere e pieno di spirito: è accolto come amico, come una distrazione desiderata, come un testimone di tempi migliori. Il duca è galante, è ironico, è un po' insolente: non crediate sia giunto nel salotto disertato per consolare gli ozi della bella dama decaduta: le sue parole, i suoi modi palesano ch'egli è un conquistatore, e vi attendete al solito giuoco del vecchio saggio ed esperto che soppianta facilmente il giovane sventato e incostante. Niente affatto. La galanteria del degno personaggio non è che un mezzo idoneo a compiere un'alta missione politica: occorre un'*istitutrice* all'erede del trono, al principe diciottenne, ormai già istruito dai suoi maestri di letteratura, di scienza sociale, di arte militare, ma ignaro delle cose dell'amore. Questa istitutrice sarà la marchesa Clara, s'ella vorrà. La marchesa prima s'adonta e si ribella, poi, a poco, a poco si lascia convincere: l'offerta è ardita, ma lusinghiera, implica la riconciliazione col marito, il solo uomo ch'ella abbia veramente amato, la vittoria sulle sue rivali, il ritorno facile e splendido alla signoria mondana, ch'ella aveva deposto: si tratta d'essere ancora ricca, corteggiata, rispettata, potente oggi, onnipotente domani, quando per le leggi inflessibili della natura, il principe, che d'altronde è innamorato di lei, sarà un re di corona. La bella signora capitola: per prima attestazione del suo restaurato dominio, si recherà alla serata, per la quale il visconte Ippolito, s'era allontanato da lei, e v'entrerà sotto il braccio protettore del Duca. E ordina alla cameriera di prepararle un

abito, che aveva divisato vendere: il Duca le dice:

« Vedete, marchesa, che cosa è la nostra società? Per il primo adulterio avete dovuto uscirne, in grazia al secondo vi rientrerete trionfalmente ».

Ho detto due scene: in verità, non c'è che una scena sola, la seconda (la prima serve a prepararla) ma questa è un gioiello d'arguzia, di cattiveria, di scetticismo, e il più raffinato, il più implacabile, il più crudele. Passa l'enormità della cosa, fra un sorriso, una facezia, un inchino rassegnato all'imperio delle circostanze, ironico e forte. La stessa beffarda inspirazione da cui scaturiscono le novelle dell'*Allegra Verità* e il *Lucignolo dell'Ideale* ha animato questa immoralissima e divertentissima e serissima *moralità*: e ha la stessa forma delle novelle e del romanzo; una forma gaia e comica e piacevole e che nasconde l'amarezza della sostanza e la profondità della satira. Nulla di più signorile, di meno grottesco, di meno caricato. Si parlò iersera del dialogo dei francesi col quale questo dialogo rivaleggia francamente e felicemente, mostrando che non v'è amenità a cui non possa giungere la maravigliosa lingua nostra, la quale tutto può senza dubbio. Ma i francesi del giorno d'oggi, si fermano alla buffoneria, talvolta garbata e scintillante: qui si scava di più, qui c'è, ripeto, serietà molta, qui si svelano miserie di anime e tristissime servitù di coscienze. Se mai qualche cosa ricorda questo frammento di commedia è il teatro comico e doloroso del de Musset, in quanto ha di spregiudicato e di scettico.

Un frammento! Certamente l'*Istitutrice* non è

che un frammento, un episodio: gli applausi che si volgevano al de Frenzi, dimostravano che si confida egli possa fare commedia integra e vigorosa. Sta in lui rispondere alla fiducia e all'aspettazione di noi, di tutti.

L'*Ultima Istitutrice* fu interpretata assai bene dal Piperno, ch'era il Duca, elegante, caustico, un tipo, e dal Gandusio, che aveva assunta la parte del visconte Ippolito. La Paoli (marchesa Clara) ebbe pure nel buon successo il suo merito.

Molière e sua moglie di Girolamo Rovetta (Compagnia Andò Paoli — 18 maggio — *Teatro Valle*).

« Encore une fois je le trouve grand! » scriveva di lui il Fénelon nella sua celebre « Lettre à l'Académie », omaggio che ha varcato i secoli e col quale oggi si onora la memoria di Giovanni Battista Molière da tutti quanti sono familiari colle cose dello spirito e amano l'arte più vigorosa, più alta, più pura. Noi non percuote il grido di maledizione lanciato dal Bossuet, il « Malheur à vous qui riez » di cui intendiamo la logica impeccabile e implacabile che puniva l'opera e l'uomo, razionalista certamente, materialista forse, pel quale non erano stati vani gl'insegnamenti del Gassendi, l'epicureo del secolo XVII, e che senza dubbio nel « Tartufo » e nel « Convitato di Pietra » aveva rivolto la sua satira immortale non solamente contro gli eccessi dell'ipocrisia e della religione male praticata: la satira del continuatore e del traduttore di Lucrezio

era andata di là di questi confini e toccava quello che si credeva intangibile, la stessa fede cristiana, e i timori e le ire di giansenisti e di gesuiti, più « frères ennemis » dei due che appaiono nella tragedia giovanile di Giovanni Racine, ma nell'avversione contro il Molière ragionevolmente uniti, si spiegano e si giustificano. Questo tuttavia non ci commuove, dirò ancora una volta: equanimi, riconosciamo che lo sgomento e la rabbia delle anime devote, e Dio scampi e liberi la gente dalla rabbia delle anime devote, avevano un perchè: pure, per noi sono passioni morte. È viva invece e sarà viva eternamente la bellezza dell'opera e la grandezza dell'uomo: il Boileau vide l'una e l'altra: talvolta, non sempre, i critici sono profeti: il mio illustre collega, richiesto da Luigi XIV chi fosse il maggior scrittore del regno, rispose senz'esitare: « Sire, c'est Molière ». — « Questo non avrei creduto », replicò il re, « ma voi ve ne intendete più di me ». Il Molière superò tutti gli scrittori suoi contemporanei e forse la letteratura francese non può mostrare alcuno che gli possa stare a paragone.

Poichè tale grandezza ci è presente, non sorgendo tanto dalla storia, quanto dalle sue opere, al maggior numero delle quali il tempo nulla ha tolto, anzi molto ha aggiunto, poichè tale grandezza non è una memoria della quale si curino solamente gli studiosi, ma è attuale, è radicata nella coscienza di tutti, era cosa assai ardua recare questo personaggio sulla scena, schivando il pericolo di diminuirlo e di deludere così gli spettatori. I

quali vorrebbero vedere il grand'uomo, il grande poeta, il genio creatore e ricostruttore, il vindice del buon senso e della verità, e se non lo vedono v'è pericolo restino scontenti e abbiano a considerare come non riuscita la commedia, la quale intendeva evocare la figura di Giovanni Battista Molière. Girolamo Rovetta volle nella sua commedia, frutto di lunghe cure e di molte fatiche, mostrarci, mercè un solo episodio d'una vita, che fu assai densa d'avventure, di lotte, di dolori, di vittorie e di sventure, l'uomo privato, il marito disgraziato, il comico, il capo dei comici: il Rovetta lasciò da parte il filosofo, il pensatore, l'assiduo investigatore dell'anima umana, ponendo la sua grandezza come un dato su cui fosse inutile insistere: è cosa nota, indiscussa, indiscutibile, che secondo lui al dramma non avrebbe giovato: supponiamola, egli pensò, si faccia anzi questo contratto fra me e il pubblico, questa tacita convenzione, che cioè la grandezza del Molière sia sottintesa, e passiamo oltre e non perdiamo il tempo, che in teatro è preziosissimo come altrove, più che altrove, a descrivere, a lumeggiare, a rappresentare quello che in tutto il mondo tutti sanno. Di qui un equivoco forse insanabile. Uno dei due contraenti si rifiutò al patto: voleva il suo Molière, possente, straordinario, anche nella sventura, sopra tutto nella sventura, il Molière che immagina, sia pure il Moliere della leggenda: lo desiderava, lo aspettava, lo invocava: era venuto a teatro per questo.

***

Senza dubbio il Molière fu un marito disgraziato, triste sorte per un epicureo che amava tutti i piaceri e le donne singolarmente e colle donne ebbe felici avventure, successive e simultanee, e diede brighe a più d'un marito, per quanto non s'imbattesse che con mariti di buon cuore, esempio l'ottimo du Parc. La critica minuziosa e nella ricerca di prove positive non contentabile, ha revocato in dubbio la sua passione per Maddalena Bejart, la sorella maggore di colei che fu poi sua mogiie, ed è dubbio il quale non mi scuote, chè in difetto di prove gl'indizi abbondano: non perdonò a nessuna delle sue comiche, alla Menou, alla du Parc, la celeberrima « Marquise », che Pietro Corneille immortalava in quelle sue superbe strofe, alla de Brie: le conquistò tutte, la de Brie prese, lasciò, riprese e gli fu consolatrice nel più fosco periodo della sua vita coniugale: sui mariti male avventurati versò a piene mani il ridicolo, fossero cornuti « immaginari » come « Sganarelle » o cornuti sul serio come « George Dandin », ne rise allegramente e ferocemente e di loro fece e fa ridere ancora. Ripeto, fu triste sorte la sua, o sarebbe stata triste sorte ove quello che si disse della moglie Armanda fosse la verità, e di questo non v'ha assolutamente certezza. Non si sa in maniera certa sino a che punto giungesse la sua sventura. Fra le molte satire che si scrissero contro di lui, poichè la sua gloria sollevava infiniti rancori, c'è quella commedia attribuita al Le Boulanger de Chalussay e che s'intitola « Elomire hypocondre », nella quale sul conto suo si dicono enormità e d'ogni sorta. Ebbe-

ne, qui il diffamatore si augura che al Molière capiti il guaio di George Dandin, ma è semplice augurio, per quanto caritatevole:

On ne dit pas encor vour le soyez ACTU
Mais étant marié, c'est chose très-certaine
Que vous l'êtes, du moins, en puissance prochaine.

Se di questo grosso inconveniente il diffamatore fosse stato persuaso, vi avrebbe fatta allusione assai più esplicita: tanto non era pagato per risparmiare il Molière. Così sono assai vaghi gli accenni di altri libellisti contemporanei, l'autore dell'*Impromptu de l'Hôtel de Condé* e il De Villiers che scrisse le « Nouvelles nouvelles ». Le denunzie chiare, precise e concordanti intorno alla mala condotta di Armanda Bejart cominciano dopo la morte del poeta: c'è il libello di Nicolas de Tralage: c'é sopra tutto la « Fameuse Comédienne », libro anonimo, e che resterà tale, non ostante le laboriose e disperate ricerche dei critici, i quali giunsero persino a supporne autore il La Fontaine o il Racine, tanto è divertente, scritto bene, ricco di notizie, calunniose forse, ma disposte con arte deliziosa e diabolica, uno dei più curiosi enimmi letterari che esistano, insoluto, insolubile.

Fu marito disgraziato, benchè innamoratissimo della moglie e probabilmente per questo: non s'intesero: c'era incompatibilità di carattere: lui, troppo superbo e serio, lei, troppo civetta e troppo leggera, finchè fu giovane. Quel capolavoro ch'è il « Misantropo » è rivelatore: è una meravigliosa, in-

superabile opera d'arte, sebbene fra le grandi commedie del Molière sia quella ch'è sempre piaciuta meno al pubblico, ma è anche un documento autobiografico di valore altissimo: « Celimene » è Armanda, « Alceste » è lui, il Moliére, tramutato in tipo, quindi moralmente ingrandito e sollevato oltre la media umana, e spoglio del suo attraente epicureismo. Per manifestare la tragedia intima che dilaniò l'anima del poeta e ne avvelenò gli ultimi anni occorreva rifare il « Misantropo » : e sarebbe stata cosa possibile? E a che pro tentarla? Un altro « Misantropo » non si scrive.

Fuori d'ogni contestazione il Molière fu un attore di valentia maravigliosa, comico straordinario, benchè tragico meno che mediocre, e si faceva fischiare e si esponeva a grandinate di mele cotte, chè gli spettatori di quel tempo non avevano leggerezza di mano ed erano assai rozzi, come gente in cui c'era tuttora qualche ruggine medioevale. Ma comico era insuperabile e adorava la sua professione e per darsi a questa anima e corpo aveva abbandonato, giovinetto, la casa paterna e sofferto la miseria, anche la fame; poi la fortuna si mutò, diventò ricco e fu caro al re e al popolo. Nè fu minore la sua valentìa come capo di comici, direttore infaticabile, istruttore maraviglioso, primo fra quanti abbiano fatto d'una compagnia un poderoso organismo artistico. L' « Impromptu de Versailles », dal quale il nostro Goldoni derivò certamente l'idea del suo « Teatro Comico », ce lo mostra in azione, e ci svela che fosse il suo teatro in tutti i particolari e nel tutto assieme, assai meglio di quanto non fac-

cia la intera biblioteca che i « molieristi » hanno formato intorno al loro idolo. Ma insomma, l'uomo privato, il comico, il capo-comico cedono innanzi al poeta, quelli passarono, questo rimane: o piuttosto attraverso l'uomo privato, al comico, al capocomico, si desidera scorgere il poeta, tanto più degno del nostro interessamento, tanto più originale e drammatico, in quanto la sventura rose la sua vita intima, in quanto è raro, se non unico, il caso d'un commediante o capo di commedianti che abbia creato un teatro vasto, gagliardo, sublime.

***

Come dicevo, Girolamo Rovetta volle restringersi a un argomento, domestico, volle rinchiudersi nei confini d'una commedia semplice e piccola, sfuggendo alle tentazioni del quadro a cui l'invitava l'età feconda e pittoresca e multiforme. Il primo atto, degno veramente dell'insigne artista che l'ha concepito è disegnato, è nella casa del « Molière », attigua al teatro del « Palais Royal »: sta per andare in iscena « Le Cocu Imaginaire », a cui seguirà la « Comtesse d'Escarbagnas »: « Armanda » — che riceve la visita del suo adoratore il « marchese di Monteroy » il quale le promette farla recitare, cantare, danzare in un « divertissement » di sua invenzione, musicato dal Lulli, per poterla avere a Corte tutta per sè — è rimproverata dal marito geloso aspramente: è vestita d'un abito di troppo chiasso: occorre si spogli e indossi poi vesti più modeste e adatte alla parte della moglie di «Sgana-

rello». Nasce un alterco e grave. Il che rammenta un fatto realmente accaduto. Quando Armanda doveva essere l'«Elmira» del «Tartufo» si acconciò splendidamente e con quel gusto squisito che faceva di lei la creatrice della moda, secondo ci afferma il «Mercure Galant» del 1673: il marito la invitò a mutar d'abito « car elle faisait un rôle d'honnête femme ». In realtà Armanda, ch'era moglie indocile, ma comica probabilmente sottomessa alla disciplina, almeno sino a un certo punto, ubbidì ai voleri del direttore e del poeta, e recitò il capolavoro del marito, da quella grande attrice che era. Nella commedia del Rovetta si ribella: non reciterà e se ne andrà dalla compagnia. Siamo in crisi, dunque, si sente il pubblico, il terribile pubblico, che tumultua; l'attore « Hubert », travestito da contessa di Escarbagnas, va come « oratore » ad avvertire gli spettatori che la parte della moglie di Sganarello sarà affidata alla signora (si diceva « signorina ») La Grange, e lo accolgono a fischi e a proiettili, le solite mele cotte: il Moliére freme fra « Scaramuccia » e « Lulli » che si ridono di lui; si presenta alla folla e la domina e l'acqueta e la rappresenta zione comincia. Intanto giunge un « abate di La val, » precettore del « conte di Vermandois », figlio del re e della Vallière, macchietta graziosissima, per persuadere Armanda a pacificarsi col marito, chè a Corte non sarebbe ammessa una donna separata: la scena è elegante, garbata, spiritosissima e piace assai: di fatti Armanda si riconcilia: il Molière, prima sospettoso, si arrende poi, è felice, chiede scusa alla moglie delle sue colpe o vere

o supposte, e i due si perdonano a vicenda, egli s'intenerisce, scherza, abbraccia l'infedele... Sì, proprio infedele, perch'ella è stata l'amante di « Michele Baron », giovane attore, protetto dal Molière, anzi suo figlio spirituale, non altro, chè « altro » è ritenuto ormai immonda calunnia: il Baron, in attesa del grande avvenire che gli promettono le sue singolari virtù d'artista (sarà il più celebre attore di quanti calcarono la scena francese) fa, con qualche variante, la parte d'« Ippolito » assieme a questa « Fedra » niente affatto tragica, ed è geloso quanto il marito, e minaccia guai. Di questo amore del Baron e di Armanda narrano le cronache scandalose, posteriori, ripeto, alla morte del Molière: la critica moderna non ci crede: pare invece non si potessero soffrire e che una volta la signora o signorina Molière schiaffeggiasse il futuro e bellissimo Roscio. « Ah! Les étranges animaux à conduire que des comédiens! ». È il Molière che dice questo nell'« Impromptu de Versailles », e se lo dice lui... Il primo atto piace, è applaudito, si chiamano replicatamente gl'interpreti al proscenio e l'autore. Tuttavia il buon successo non è caloroso: gli spettatori intendono riserbare il loro giudizio, e si palesano difficili e severi. Eppure quanta arte e che finezza e che sapienza in queste scene!

Ma il Rovetta mostra quasi pentirsi di aver ridotta la sua commedia in piccole proporzioni e affronta il grande quadro storico e nel secondo atto ci trasporta al « Louvre » e ci fa assistere al « Lever » di « Luigi XIV », come se tutti gli spettatori

fossero stati onorati dell'ambitissimo privilegio delle « Grandes Entrèes ». « Ces Messieurs etoient là un moment, et c'en etoit un de parler au Roi s'ils avoient quelque chose à lui dire où à lui demander... » Così il Saint-Simon in quella sua magnifica evocazione della « Vie Publique du Roi », a cui il Rovetta deve essersi inspirato per dipingere questa sua scena, storicamente perfetta, e riprodotta con cura studiosa e felice dagli scenografi Chini e Lessi, e coll'aiuto della erudizione inesauribile del barone Kanzler: mobili, costumi sono di una fedeltà rara e d'una ricchezza pittoresca e d'un buon gusto squisito: l'effetto è magnifico. Il cerimoniale complicato, l'etichetta minuta che si risolvevano in un'adorazione da idolatri per la persona del monarca sono rappresentate con quella profonda conoscenza del teatro ch'è una delle grandi virtù del Rovetta. L'illusione è compiuta: ma per raggiungerla quanta meditazione, che lavoro intorno ai particolari, che visione del tutto assieme! Luigi XIV è vivo, bigotto e libertino, superbo sempre: « l'Etat c'est moi »! Forse parla più del necessario, scherza più di quanto non avesse abitudine, forse dimentica di tanto in tanto quella dignità esteriore, quel sussiego solenne ch'era in lui diventato una seconda natura, trasformazione dell'ornata cortesia che aveva appresa dalla Corte materna d'Anna d'Austria. Senza dubbio dà una confidenza eccessiva al marchese di Monteroy, dal quale tollera una proposta che mai avrebbe veramente tollerato, e la seconda anzi, la proposta vale a dire di porgere aiuto alla impresa galante

per cui sarebbe venuta in potere del bellimbusto la moglie del poeta. Il quale fa il suo ufficio di « Valet de chambre tapissier », accomoda il letto del suo signore e padrone, ne sopporta i rimbrotti e la munificenza umiliante : egli è caduto in disgrazia, dopo essere stato un favorito : il che è storicamente esatto (sebbene il Rovetta abbia un po' troppo calcata la mano), poichè il Lulli trionfava e il re preferiva alle commedie del Molière, la spettacolose « bergeries » musicate dal fiorentino. Il Molière n'era disperato. « Tant que ma vie », diceva, come narra il biografo Grimarest, « a été mèlèe egalement de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux : mais aujourd'hui que je suis accablè de peines sans pouvoir compter sur aucun moment de sa tisfation et de douceur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie ». Morì di lì a poco, e il Baron si recò subito a recare la notizia al re che villeggiava a Saint-Germain : « Sa Majestè en fut touchèe et daigna le tèmoigner ! ».

Nella commedia del Rovetta il re sfoga sul Molière l'ira che gli aveva cagionato il marchese di Montespan comparendo innanzi a lui vestito in gramaglie e dicendo che quello era il lutto del suo onore. Gl'impone che la moglie venga a Corte per figurare nel ballo del Monteroy e del Lulli : invano il poeta prega, supplica : il re ha parlato e gli volta le spalle. L'atto termina con una scena violenta fra il Molière e il Monteroy. È più descritivo che drammatico : quello che dovrebbe essere azione langue e si racchiude in poche parole, in brevissimi cenni, quindi gli spettatori osserva-

no, si dilettano delle molte curiosità ingegnosissimamente raccolte, non si appassionano, non si commuovono, la commedia si allontana da loro, e nella sala c'è un senso d'indifferenza, quasi di freddezza. Gl'interpreti sono chiamati al proscenio una volta sola.

Nel terzo atto siamo di nuovo in casa del Molière, il quale torna annichilito dalla Corte, sperando la moglie voglia resistere al comando reale, e invece ella mostra la necessità di sottomettersi, con una prontezza ch'esaspera l'infelice grand'uomo. All'ira di lui si aggiunge quella del Baron: questi, fuori di sè, lascia intendere che Armanda fu sua amante e Armanda confessa e il Molière piega sotto il peso della vergogna e del dolore: è assalito dal male che lo ucciderà: ma in tanta miseria non dimentica essere attore e capo-comico e ordina al La Grange lo spettacolo per la sera, in cui reciterà pel suo pubblico, pei suoi comici, per sè, e così ha termine la commedia.

***

In quest'ultimo atto v'ha più di un inverosimiglianza, chè quelle confessioni spontanee ma imprudentissime e non necessarie, sono condotte in modo da non tranquillarci intorno alla loro possibilità. Inoltre qui siamo ancora nella « posizione » del primo atto, « posizione » iniziale, che nel secondo non si è sviluppata e non si sviluppa nel terzo: un marito geloso, una civetta, un amante irritato e un lenone galante, l'abatino de Leval,

che torna sulla scena per farsi malmenare dal comico illustre, tutti questi sino al momento della confessione, si ripetono, finiscono col diventare monotoni, sebbene il dialogo sia sempre gagliardo e qua e colà lampeggi di vera eloquenza. Insomma quello che il Rovetta ci diede del dramma che egli aveva concepito, parve l'esposizione di un argomento di dramma, non un dramma vero e proprio, e la materia teatrale fu giudicata scarsa, e « giudizio » forse è dire troppo, occorrerebbe piuttosto usare la parola « impressione » : la quale potrebbe anche mutare nelle repliche che s'annunziano e che questa sera cominciano : il che accadde pel « Re Burlone », di cui gli spettatori della prima recita non si dimostrarono convinti gran fatto, e poi fece giro felice e prese cittadinanza nel nostro repertorio. Sono qui elementi di « curiosità », raffinatamente ricercati e posti in opera, che potrebbero diventare elementi d'interessamento : c'è un'arte di costruzione esteriore, nei primi due atti almeno, così sapiente e magistralmente contenuta, che potrebbe, che dovrebbe non andare smarrita, e se andasse smarrita sarebbe peccato. Quanti drammi vivono solamente pel valore parziale, che spesso supera di molto il valore totale d'altri drammi : quante volte il difetto di sviluppo e anche di monotonia scompare innanzi alla bellezza di particolari che diventano per virtù propria ragione di maraviglia e di compiacimento! Anche e spesso questa commedia rivela l'altissimo ingegno, l'anima nobile, il magnifico temperamento artistico del nostro insigne scrittore, al quale dobbiamo in

molta parte il risorgimento del teatro italiano: convenivano dimostrazioni di affetto e di rispetto a Gerolamo Rovetta: mancarono e me ne duole, non per lui, pel pubblico.

L'interpretazione fu decorosa, degna, affiatatissima, nel secondo atto maravigliosa di effetto, di esattezza, pari al ricco quadro che si schiudeva innanzi ai nostri occhi, frutto della geniale collaborazione di artisti veri e di eruditi. L'Andò era « Molière », quel Molière che il Rovetta aveva voluto, affettuoso, doloroso, vibrante d'ira e di passione, palpitante sotto le crudeli ingiustizie della vita. Era agitato, spesso convulso, spasmodico, in fondo un uomo già in agonia. Il Piperno fu un perfetto « Roi Soleil », persino rassomigliante, imponente come colui che faceva tremare o beava cortigiani, ministri, stranieri e sudditi, con un solo sguardo: insomma un artista così accurato e studioso come ce ne sono pochi. La Paoli, che era la graziosa e detestabile protagonista, recitò con tutta l'anima e fu assai ammirata, anche per la gentilezza della persona e per la bellezza delle acconciature non indegne di quella famosa regina della moda che le toccava rappresentare. Armanda Bejart forse fu più « interessante », personaggio misterioso, adorato e diffamato, e che finì giovane ancora, moglie onesta e rispettabile d'un secondo marito, il comico Guérin d'Etriché:

Elle avait un mari d'esprit qu'elle amait peu,
Elle en prend un de chair, qu'elle aime davantage!

Eccellente il Gandusio (di Laval), buoni il Palmarini (Baron), il Ninchi (Monteroy) e tutti gli altri e tutte le altre che non posso nominare, cacciandomi il lungo tema.

***

Gli ultimi studi del Larroumet, del Rigal, del Mantzius sopra tutti, un attore danese scienziato e scrittore attraentissimo, le ultime controversie, hanno rinnovata da capo a fondo la critica molieriana, sicchè alla fantasia dei poeti non resta molto da spaziare allorchè li tenta questa figura gigantesca. Li tentò spesso: il teatro francese è ricco sino alla sazietà d'*à propos* in cui appare l'uomo immortale: porlo in iscena è un obbligo pietoso, e, perchè obbligo, il più delle volte la cosa non riesce bene. A mia memoria il teatro contemporaneo italiano vanta due quadretti lodevoli: il « Precettore di Molière » del Muratori, pieno di grazia e di spirito, la « Fine di Molière » del Janelli, che non fu pregiato come meritava. Ma la nostra letteratura può mostrare all'ammirazione dei francesi il « Molière » di Carlo Goldoni, inspirato alla biografia del Grimarest, pieno di errori storici, di motivi leggendari, di anacronismi, ma così vivace e indiavolato, così teatrale, così umano, così divertente da non parere superabile: difatti non fu superato. Molière vi è addirittura magnifico: « Chapelle » sotto il nome di « Leandro » è ritratto al vivo, e così « La Grange » sotto quello di « Valerio »: che più! Il Goldoni ebbe l'ardimento di porre

« Tartufo » in iscena, chiamandolo, alla maniera del Gigli, « Pirlone » ; felice, vittorioso ardimento : la copia vale l'originale... ma non è copia, è un altro « Tartufo », grottesco, buffo, impagabile. Naturalmente, sia detto a lode dei nostri comici, il « Molière » del Goldoni non si rappresenta più.

E torniamo a lui, al vero Molière : fu un grande e fu un debole, e qui poteva essere l'argomento del nuovo dramma, in questo conflitto fra il genio e la miseria e la fatalità del temperamento : la sua sventura poteva essere tragica, certamente doveva essere commovente; egli doveva essere amabile. *Je l'aime,* dice il Lemaître, « tel qu'il est et même tel qu'il soit. J'entrevois dans sa vie intime des terribles defaillances : c'était, comme tant d'autres, une pauvre créature impréssionable, sujette à la tyrannie des instincts et souvent en proie au hasard et à l'aventure. Homme, je l'aime pour sa faiblesse ».

La Madre di Giannino Antona-Traversi (Compagnia Andò Paoli — 24 maggio — *Teatro Valle*).

La figura della « Madre » non appare nel teatro comico antico, nè in quello che i nostri derivarono dagli antichi, nè nella commedia molieriana : anzi l'assenza della « Madre » dalle scene del poeta francese sollevò in alcuni critici il sospetto egli non serbasse cara memoria di colei che l'aveva messo al mondo. Capriccio d'eruditi in fregola! Altri critici, più ragionevoli e più acuti, risposero

come si doveva ai sospettosi, e la questione fu risoluta in senso favorevole ai sentimenti filiali del poeta e alla memoria di Maria Cussé, morta d'al tronde quando egli aveva solamente dieci anni. E poi nelle « Femmes Savantes » si palesa in quale concetto il grande scrittore tenesse la vecchia famiglia borghese, così solidamente costituita, alla quale, estroso scapestrato, aveva da giovanetto volto le spalle.

La « Madre » entra trionfalmente nel teatro comico guidata dalla mente e dal cuore di Carlo Goldoni: le donne casalinghe, affezionate ai loro figli, talvolta timide, anche deboli, spesseggiano nell'opera sua, finchè non crea il tipo colla « Bona Mare », tipo bellissimo e quanto mai italiano. D'allora in poi l'amor materno fu spesso argomento di commedie o di episodî di commedie: salvò dalla colpa mogli che stavano per diventare adultere, fu additato come esempio di abnegazione e di sagrificio, assorse a simbolo in quella magnifica « Corsa della Fiaccola » di Paolo Hervieu, dopo avere assunto carattere di tragicità profonda negli « Spettri » di Enrico Ibsen. Questi due drammi rappresentano non solamente la grandezza dell'affetto pel quale la genitrice giunge a immolarsi alla prole, ma anche come si risolva in dolorosa vanità e non abbia compenso: i trafitti cuori materni sanguinano in un inutile martirio.

A quest'idea mi pare si sia inspirato anche Giannino Antona-Traversi nel suo dramma che fu recitato tra noi iersera per la prima volta sulle scene del « Valle ». Giannino Antona-Traversi s'è acqui-

stata molta reputazione quale scrittore di commedie spiritosissime e amabilmente satiriche, e dalla « Mattina Dopo » ai « Martiri del Lavoro » la sua opera, in fondo più amara di quanto non apparisse, suscitò universale gaiezza di risate: fu tra i pochi, tra i pochissimi che mentre i drammi gravi e seri imperversavano, si serbasse fedele al tipo della vera commedia, senz'aggettivi che l'alterano, e la diminuiscono, o la ingrandiscono pericolosamente, e a quel « castigat ridendo mores » che fu il motto del suo glorioso stemma: castiga, non riforma: beffa, morde anche, non insegna. I costumi, i cattivi costumi sopra tutto, hanno la vita dura, e ci vuol altro che commedie per distruggerli o per emendarli.

Ma il nostro scrittore è veramente un « sentimentale », nel miglior senso di questa parola che c'è venuta di fuori e a cui abbiamo conceduto onore di cittadinanza. E lasciando stare la parola, e curandoci piuttosto della cosa, diciamo che Giannino Antona-Traversi è uomo di sentimento, che su lui hanno presa affetti ed emozioni, ch'egli è incline ad accendersi per tutto quanto gli pare buono, bello e giusto, e per questo non di rado sacrifica il suo tempo e pone a rischio la sua pace: egli è l'immagine perfetta dell'*altruismo*. Questa sua indole, morale e cavalleresca, di spiritualista, di credente nella virtù umana, di ammiratore appassionato delle creature virtuose, doveva pure riflettersi nella sua opera di artista: già in molte delle sue commedie e di quelle che sembrano più bizzarre e più scettiche, sono figure nobili, serie,

le quali pensano e agiscono secondo che vogliono le leggi antiche dell'etica più rigorosa, gentiluomini e gentildonne di moralità in sostanza austera, indulgenti per gli altri, severi per loro: sono figure secondarie ed episodiche: non importa: importa invece ch'esse parlino nel nome dell'autore e rivelino quello ch'egli è realmente, il modo con cui intende la vita e l'esercizio dei diritti e dei doveri col quale si debbono risolvere i mille conflitti, o grandi, o piccoli, che sorgono tutti i giorni, nei giorni cattivi, nei giorni lieti e più lieti. Poi questa sua preferenza ideale si palesa anche in opere che gli sono giustamente care, come *Dura Lex*, l'*Amica*, *Viaggio di Nozze*, *Una moglie onesta*: sono serie e poetiche e dolorose. E della famiglia fa parte anche questa dolorosissima « Madre », concepita e creata in istanti di angoscia inenarrabile, commovente tributo d'amore a una santa immagine venerata e lagrimata.

***

N'è venuta fuori un'opera triste, grave, anche penosa, e per la natura dell'argomento, e per una certa voluta uniformità di tôno, in cui il Giannino meno conosciuto prende sopravvento, in cui il Giannino più conosciuto si dilegua del tutto, o quasi: appena qualche battuta del secondo atto rammenta il mondano, lo spiritoso, il facitore di gustose facezie. Sempre dominano qui note sconsolate, accenti di rammarico, che giungono sino

allo strazio: questa è la storia d'una sventura inconsolabile, alla quale nè gli uomini, nè il tempo potranno recare rimedio alcuno. Dal « principe Giulio » e dalla « principessa Teresa di Redona » nacque un figlio, « Fabrizio », che sposò una donna indegna: il padre non volle consentire al matrimonio e cacciò il figlio di casa: questi si rovina: è un debole, un irreflessivo, un buono a nulla, schiavo d'una donna capricciosa e spendereccia, e s'ingolfa nei debiti e cade fra le branche degli strozzini. La madre, ad onta degli ordini del marito, ch'è uomo giusto, ma rigido, intransigente, così nella vita pubblica (è senatore, è moderato di vecchio stampo, di quelli che vanno scomparendo, se pure non sono scomparsi tutti, che rifiutano portafogli di ministro per non trovarsi in governi ibridi e troppo facili ai patteggiamenti e agli accomodamenti), come nella vita privata, e porta con grande amarezza, ma con grande dignità, il lutto di persona viva: il figlio per lui è morto, e non lo smuove la notizia che anch'egli è diventato padre: non ne vuole più sentir parlare, non lo vuole più vedere, non lo vedrà mai più. Donna Teresa lotta disperatamente fra la passione che la spinge verso il figlio sciagurato e la sua tenerezza di moglie fedele e devota: vince la passione materna, e quando Fabrizio la supplica perchè lo soccorra, impegna le sue gioie, firma cambiali, diventa complice di disordini che si aggravano di giorno in giorno. Una nuova sventura piomba su Fabrizio, chè la moglie di lui l'ha abbandonato per un amasio. Si ucciderebbe, se la madre non accorrresse

presso di lui, e la madre lo salva e cerca consolarlo e ridestarlo, mentr'egli delira ancora per la fuggitiva e la desidera e la invoca. Ma il principe muore: la sventurata torna alla sua casa, al letto del morente, assiste all'agonia di lui e alla fine. Il testamento del principe nomina erede universale l'istituto « Alfieri di Sostegno », a cui apparterrà lo storico palazzo dei Redona, ricco museo di memorie cittadine e di celebri opere d'arte. Donna Teresa abbandonerà col figlio il luogo ove tutto l'è sacro, ove amò tanto e soffrì tanto: nessun'ambascia l'è risparmiata: il suo eroismo la fece vittima di tutti, dei vivi e dei morti. E con questo ultimo spettacolo di miseria il dramma ha termine.

Il dramma, simpaticamente atteso da una magnifica accolta di spettatori e di spettatrici, fu applaudito alla fine d'ogni atto e singolarmente al quarto: l'autore apparve al proscenio tre volte, e otto volte apparvero gl'interpreti. Pertanto, nel tutto assieme, un buon successo, ma la cronaca, se vuol essere rispettosa della verità, deve anche notare che se vi furono applausi, non furono tuttavia nè molto calorosi, nè universali, che qua e colà si levarono mormorî, i quali rivelavano che il soddisfacimento degli ascoltatori non si poteva dire compiuto, nè mancò qualche segno di stanchezza.

Gl'interpreti difettarono di colorito e di vigoria d'espressione, rimprovero che io rivolgo più alle parti secondarie che alle principali: vi fu pure più d'un'incertezza, si cadde in più d'un errore, prontamente rilevato e castigato dalla intelligenza e dalla giusta severità del pubblico. Questo dramma è

difficilissimo a recitare e per riuscire integralmente avrebbe bisogno d'un'interpretazione perfetta, quale non si può aspettare dalle compagnie odierne troppo sminuzzate e costrette ad apparecchiarsi troppo affrettatamente ai decisivi cimenti della scena. Loderò tuttavia la Paoli, ch'era la protagonista e che s'invecchiò abilmente, senza perdere nulla della sua grazia e che figurando le passioni, le quali ne laceravano l'anima, ebbe felici momenti; il Piperno, ch'era il Principe, forte, dignitoso e corretto, e il Palmarini, a cui toccò la parte di Fabrizio. Il piccolo Donadoni fu un « Giulietto » graziosissimo e si acquistò la benevolenza di tutte e di tutti. E cominciando dalla parte di Fabrizio, dirò che il carattere del giovane non mi pare disegnato a dovere: è una figura inconsistente, che non inspira nè simpatie, nè repulsioni: è spesso in iscena, parla molto, declama anche, eppure non giungiamo a intendere perchè sia così disgraziato e meriti tanto sdegno paterno. È un povero di spirito, d'accordo: ma anche la povertà di spirito in teatro ha necessità di rilievo, e qui rilievo non c'è. Meglio fatto, assai meglio, è il personaggio del vecchio principe, in cui v'ha senza dubbio il soffio della vita: tuttavia perchè è implacabile anche verso la moglie, della quale egli, uomo di senno e di cuore, dovrebbe intendere e ammirare la grandezza e la bellezza morale? E perchè almeno non assolve la sua compagna diletta quando accorre presso il figliuolo che minaccia uccidersi?

È vero ch'ella nasconde al marito la nuova sventura la quale colpisce Fabrizio, abbandonato dalla

moglie infedele: ma considerate che questo è un mezzuccio, perchè Teresa, nella realtà, sopra tutto di fronte a quell'onesto vecchio, a ragione irritato, avrebbe svelato ogni cosa, considerate anche che la verità dev'essere venuta poi a conoscenza del principe, e allora non si esclude ch'egli avrebbe potuto perdonare, se non altro perdonare la moglie, che adempiva un dovere evidente e necessario. La povertà psicologica di Fabrizio, il rigore eccessivo del principe hanno una scusa, servono a dare risalto al tipo della «Madre», ch'è veramente bello, umano, pietoso: ma sono i difetti maggiori del dramma, e una scusa non è una giustificazione.

Nel primo atto s'entra vigorosamente in materia: l'autore non s'indugia in preparazioni: siamo subito «in medias res» e una magnifica scena fra il principe e la principessa espone l'argomento, dipinge i caratteri, inizia l'azione, la quale subito s'annoda nella scena successiva fra Donna Teresa e il figlio, altrettanto pregevole. Nel secondo atto c'è come un ponte per raggiungere la « situazione » di Fabrizio, marito disgraziato e prossimo a suicidarsi: è un ponte faticosamente costruito. E' rappresentato da varie scene episodiche, buone prese una per una, nel tutto assieme non utili forse, certamente non necessarie; ove fossero soppresse, il dramma procederebbe assai meglio. Traverso questo ponte giungiamo al terzo atto, che ha grandi virtù di fattura, di studio, di pcesia. L'ultimo è il più significativo e il più robusto

Il nostro scrittore, al quale il pubblico volle dimostrare la sua stima, la sua fede, quasi direi la sua predilezione, fu qui altamente e nobilmente inspirato: l'esecuzione dell'opera non gli riuscì perfetta, nè sempre lodevole, ma riconosciamo che anche in queste scene è pur viva l'impronta d'una sensibilità squisita, d'un'anima veramente superiore per la rara bontà della fibra, per la bellezza degl'ideali che la guidano al lavoro, alla lotta, anima generosa e schietta, senza paura, senza macchia.

Fedra di Gabriele D'Annunzio (Compagnia di Mario Fumagalli — 25 maggio — *Teatro Argentina*).

La fille de Minos et de Pasiphaé (sapete che secondo il Flaubert questo sarebbe il più bel verso di tutta la poesia francese) Fedra in altri termini, mi ha dato non poche brighe in questi mesi e se v'hanno persone, le quali sinceramente compiango, queste sono appunto Ippolito, vittima della bella, bionda, spietata, perfida noverca, e Teseo re che l'ebbe in moglie e scontò pertanto amaramente i molti suoi peccati. Di lei prima dovetti curarmi quando riapparve al teatro *Valle* nella figura che volle concederle Euripide, l'illustre figliuolo dell'erbivendola, figura patetica e delirante: poi tre volte mi toccò commentarla, germana, non so se maggiore o minore, di Mila, di Basiliola e di altre amorose dannunziane, una volta per le lettrici e i lettori del *Giornale d'Italia*, un'altra pei lettori della *Minerva*, una

terza pel mio pubblico oltreoceanico della *Nacion* di Buenos Aires. Non mi chiederete un quarto, anzi un quinto scritto su questo argomento, d'altronde attraentissimo e non facilmente esauribile, tanto più che l'opera assai pregevole d'un nuovo poeta mi obbligherà fra breve a ritornare sulle avventure della semi-incestuosa, almeno nel desiderio, sorella del Minotauro. Dovrei per assolvere il mio dovere soltanto narrare, cronista, gli eventi della serata di ieri: tuttavia una cronaca nuda, e forse cruda, sarebbe cosa poco reverente verso l'insigne autore della tragedia testè sbarcata sulle rive del Tevere dopo fortunosa navigazione, e poco cortese verso i suoi volenterosi interpreti. Cercherò quindi accompagnare la cronaca con qualche nota che mi suggerisce la prima rappresentazione romana di questa *Fedra* bruna e sanguinaria e assai loquace.

Come l'accolsero gli spettatori dell'*Argentina*, i quali mi aspettavo più numerosi? Abbastanza bene, meglio tutto considerato di quelli del *Lirico* di Milano, non troppo calorosamente, a parte taluni che avevano, dirò così, assunta la funzione del *coro* nella sala, poichè non c'era coro sulla scena, ma senza troppo sensibili manifestazioni di riprovazione.

Il primo atto ch'è quello delle *Supplici* euripidee (per distinguerle dalle eschilee i nostri traduttori le chiamano le *Supplicanti*) dei racconti tebani, dell'uccisione di quella povera serva regalata a un Ippolito, meno casto di quanto non sia nella sacra leggenda, il primo atto, dicevo, fu ascoltato con

simpatica pazienza e Ciro Galvani, il quale tuttavia non appariva fosse nella pienezza dei suoi mezzi, narrando l'assalto di Capaneo alla mura di Cadmo, si guadagnò un lungo applauso. Alla fine battimani, non generali, ma insistenti invitarono gl'interpetri alla ribalta: qualcuno chiese si presentasse l'autore: non era in teatro, perchè affermano assistesse a una seduta spiritica.

Anche i racconti del secondo atto furono ascoltati con buona grazia: qualche sorriso, non malevolo certamente, destò l'apparizione di Gabriellino D'Annunzio, nudo a mezzo e più: il figlio del poeta si guadagnò a sua volta un applauso nudrito, non c'è che dire, quando narrò come domasse il cavallo balzano. Gli spettatori si fecero maggiormente attenti alla scena d'amore che, vero, se non solo, punto drammatico della tragedia, piacque a tutti, e un'ovazione sincera, fragorosa, presso che unanime premiò Teresa Franchini, e fu giustizia, per l'accento caldo e umano con cui disse della sua febbre erotica e annunziò che non sarebbe mai sorto al mondo amore più grande del suo, bella variante shakespeariana. Meno piacque la scena successiva, allorchè Fedra calunnia Ippolito al cospetto di Teseo reduce, ch'era Andrea Maggi, per la sua truccatura vagamente somigliante al deputato Podrecca. E qui darò principio alle mie nuove note: la scena rammenta la seconda del terzo atto nell'*Ippolito* di Seneca: nel felice esercizio del retore latino Teseo, già preparato abilmente dalla *Nutrice,* sa della sua supposta sventura coniugale. Ma la scena è brevissima e quanto mai

concitata. Fedra parla con frasi rotte da singhiozzi, impaurita ancora, inorridita:

Tentata precibus restiti: ferro ac minis
Non cessit animus: vim tamen corpus tulit.

E non nomina Ippolito: pare il nome le debba bruciare le labbra: la spada abbandonata (che diventa una scure nella tragedia del D'Annunzio) rivela il Giuseppe ellenico:

Hic dicet ensis, quem tumultu territus
Liquit stuprator, civium accursum timens:

Teseo di fatti crede riconoscere l'arma ·

Quod facinus, heu me, cerno? quod monstrum
Regale parvis asperum signis ebur intuor?
Capulo refulget gentis Actaeae decus.

(Heinslus vorrebbe si leggesse *patriis* invece di *parvis*, ma questo a me e a voi non importa per niente).

Nella sua tragedia il D'Annunzio, vinto dalla smania dei racconti, dei quali abusa, fa che Fedra narri della favolosa violenza patita con un lusso di circostanze di tempo e di luogo, tutto colorendo verbosamente, non dimenticando nessun particolare: il che raffredda la scena, le toglie forza e verosimiglianza.

Alla fine dell'atto si tornò ad applaudire e gl'interpreti uscirono al proscenio tre volte: ancora si chiedeva l'autore; la Franchini fece cenno che non c'era.

L'ultimo atto ebbe successo mediocre: lo costituiscono il racconto di Teramene, vale a dire dell'*aedo* e le improperie di Fedra bianco-vestita, che poi muore.

E' poco, già dissi: iersera parve agli altri e a me fosse niente. Un timido applauso, al quale ubbidirono gli attori, facendosi a ringraziare gli scarsi plaudenti, chiuse la rappresentazione.

Gl'interpreti recitarono qui meglio che non recitassero a Milano, singolarmente la Franchini, ottima nel secondo atto, buona nel primo, discreta nel terzo, in cui non fa che declamare, e aveva di già tanto declamato! Dice chiaramente e vigorosamente: ha impeti e furie e sguardi di minaccia: difetta di grandiosità di solennità tragica: forse grandiosità e solennità non c'è nella parte.

Piacquero, come dissi, Gabriellino D'Annunzio, sebbene talvolta alquanto artificioso, ma più spesso energico declamatore, e il Galvani cocchiere e aedo: piacque anche e molto e meritamente il Tempesti fenicio e pirata.

Nello scritto che dettai a Milano a proposito di questa tragedia, notai come, dopo che Fedra aveva veduto vane le sue blandizie amorose, cercasse sedurre il figliastro promettendogli ricchezza e potenza, mostrando così desiderarlo assai e stimarlo poco. Debbo aggiungere che qualche cosa di somigliante c'è nella classica tragedia del Racine; nella scena prima del secondo atto Fedra dice alla confidente;

Cherchons pour l'attaquer quelque endroit plus
[sensible

. . . .

Va trouver da ma part ce jeune ambitieux,
Oenone : fais briller la couronne à ses yeux :
Qu'il mette sur son front le sacré diadème ;
Je ne veux que l'honneur de l'attacher moi-même.

La derivazione è evidente : ma il Racine che era quel drammaturgo, innanzi tutto fa che la *proposta* sia opera d'un'*intermediaria,* e la cosa quindi è più tollerabile e possibile (aggiungete che non ha seguito) e poi non si tratta di offrire a Ippolito nuovo dominio, ma di lasciargli quello d'Atene, al quale gli era lecito pretendere, poichè si credeva morto Teseo : Fedra rinunzierebbe solamente alla successione per sè e pei figli. Insomma, se anche qui Fedra immagina un espediente che la stretta delicatezza potrebbe biasimare (povera donna! Non aveva la testa a segno!) non siamo in tema di compra-vendita brutale.

Ho detto dei racconti : questa tragedia è tutta raccontata, secondo i modi d'una vieta poetica. Ma iersera notai che v'hanno racconti, i quali si ripetono : la storia di Elena per esempio : la dice Ippolito, la torna a dire quella schiuma di mare ch'è il pirata fenicio, e se ne parla ancora e con abbondanza nel colloquio tra Fedra e Ippolito : ne fummo sazi. Notai anche ch'è assente dal dramma il grande motivo umano, a cui si afferrarono Euripide e Seneca e il Racine e l'Alfieri in quella sua divina *Mirra* : l'orrore della colpa nella colpevole, il ri-

morso, che non è un'invenzione cristiana: anche gli antichi lo conoscevano.

L'insensibilità morale di Fedra è forse il difetto maggiore di quest'opera: costei non lotta un solo istante: si abbandona: non è una donna: è una macchina: bella macchina, tutta lucente, dagli ordigni delicatissimi: ma macchina. Sulla scena si vogliono vedere anime.

Infine mi pare siano qui raccolte tutte le colpe delle precedenti opere drammatiche del D'Annunzio che questa ricalca passo, a passo: questa è la *Figlia di Jorio*, questa è la *Nave*: le persone e i quadri si riproducono. Delle virtù della *Fedra* parlai a lungo altra volta: eloquenza, splendore lirico, ricchezza d'immagini, di quando in quando sin troppo preziosa, studio paziente dei miti antichissimi come ce li figurano i poeti classici e i divulgatori moderni: archeologia, ma rinfrescata, ma colorita, ma animata dal valore d'un artefice di grandissima esperienza e di grandissimo ingegno. Diceva il Valincour del Malherbe: « Pour Malherbe je l'ai toujours regardé par rapport à la poésie comme un excellent facteur d'orgues par rapport à la musique: grande justesse dans l'oreille, adresse infinie à accorder ses tujaux pour en tirer une armonie merveilleuse, et *rien au delà* ». Non dirò questo mai del D'Annunzio: oltre il perfetto strumentista, c'è un poeta e magnifico: ma non c'è, o c'è poco, salvo che nella *Figlia di Jorio*, un poeta drammatico.

Turlupineide di Renato Simoni (Compagnia di Operette Città di Genova — 26 maggio — *Teatro Costanzi*.

Quel Turlupin che assieme a Gros Guillaume e a Gualtier Guarguille era, nel principio del secolo XVII, la delizia del pubblico chiassoso e talvolta peggio che chiassoso, il quale si accalcava nella sala dell'*Hôtel de Bourgogne* in Parigi, doveva essere un attore singolare e il più faceto inventore di buffonerie e di trucchi. E il suo nome è immortale, il che dimostra non essere sempre efimera la gloria dei comici. Veramente non è tanto immortale il suo nome, quanto un modo di dire che i contemporanei ammirati trassero dalle beffe del fertilissimo *farceur* e tramandarono ai posteri : l'espressione, come accade spesso, mutò alquanto di significato, diventò meno innocente di quello che non fosse in origine : volle dire inganno, ma non sempre amabile e scherzoso, più spesso fu ed è l'equivalente di tiro birbone.

A me pare Renato Simoni colla sua piacevolissima bizzarria che iersera ebbe un trionfo inaudito sulle scene del *Costanzi,* sia tornato alla significazione originaria della parola o delle parole che si foggiarono sulle burle professionali dell'antico commediante. La sua *turlupinatura* è lo scherzo più amabile, più leggiadro, più spiritoso che si possa

immaginare: certamente è spesso un tiro e di lunga portata, ma è sempre, come si dice, di *buon genere,* signorile, elegante, è un'allegra presa pel bavero, della quale nessuno si deve offendere, anzi gli stessi bersagliati debbono primi riderne di gusto, altrimenti si rivelerebbero persone di poco spirito, debbono, se mai, considerare che una beffa garbata è uno degl'inconvenienti della celebrità, della notorietà, della reputazione politica, letteraria, mondana, che non sono pochi e questo senza dubbio è il meno fastidioso di tutti.

Ho parlato d'allegria: infatti qui c'è allegria da quando la tela si schiude a quando ci toglie la visione lussuosa e luccicante dell'ultimo quadro: si ride continuamente: si ride sino alle lagrime, direi che si ride troppo, e che la *Turlupineide* ha l'invidiabile difetto d'esaurire la nostra facoltà di ridere, privilegio, si afferma, della sola razza umana e solo certo indizio della nostra superiorità sulle altre famiglie di viventi: alla fine del secondo atto non se ne può più: l'imperturbabile umorista ci ha vinti, sgominati, schiacciati · e come sia riuscito a tenerci desti ancora pel terzo atto, a strapparci qualche residuo d'ilarità nascosto nelle regioni recondite e perdute del nostro essere, è un mistero la cui indagine abbandono ai maestri di psicologia.

Ho parlato d'allegria: avrei dovuto dire follia: qui veramente si scatena e tripudia la *folle du logis* coll'evoluzioni più buffe e più imprevedute, colle smorfie più illogiche e più graziose, qui prorompe e tempesta, ebbra, giovane, temeraria, ribelle, vittoriosa. Insomma si vede che Renato Simoni ha

una grande familiarità colla buon'anima di Carlo Gozzi: egli in questo sogno d'una notte di carnevale rinnova il libero teatro dell'emulo del Goldoni, il teatro della favola satirica, della fiaba ironica, dello spettacolo sfrenato e sconfinato: qui c'è quella fantasia che nei nostri tempi alcuni pensavano si fosse smarrita, altri credevano almeno ridotta a mal partito. Ma la fantasia del Simoni ha avuto per collaboratrice necessaria la fantasia di *Caramba,* il quale ha saputo e potuto dare al sogno una forma concreta, tangibile, ha fatto una realtà maravigliosa di tante visioni sorte da un capriccio che non conosce regola. Questo grande artista ha vinto la più ardua e la più bella delle sue battaglie, e quando il pubblico enorme che iersera affollava il *Costanzi,* una folla immensa, paurosa, stordito dal succedersi delle scene e delle trasformazioni, stupito dal rincorrersi incessante dei gruppi, delle schiere di attori, di coristi, di danzatrici, sempre in nuovi costumi, i più pittoreschi, i più fantastici, inventati colla genialità più fresca e più felice, preso dalla vertigine di quel caleidoscopio di eleganze e di ricchezze, scattò tutto insieme in formidabile impeto d'entusiasmo, si gridò d'ogni dove: *Caramba, Caramba!* E lo straordinario inventore dovette lasciarsi trascinare alla ribalta; e non ostante la sua rara modestia, godere lo spettacolo non dimenticabile del suo legittimo trionfo.

***

Narrare la *Turlupineide!* È presto detto. Qui c'è tutto, ci sono tutti, la politica, l'arte, la cronaca,

la moda, la vita che si vive, le ciarle che si fanno, le nostre malinconie trasformate in apparenze ridicole, le nostre polemiche, le nostre cure, ridotte in figure grottesche per nostro divertimento e anche per nostra mortificazione. Dovrei racchiudere nel breve spazio che m'è assegnato tutti gli avvenimenti di questi ultimi anni e passare in rassegna tutti coloro che a diritto e a torto hanno tenuto desta l'attenzione della gente. Comprenderete che non è cosa possibile. Dirò sommariamente che al primo atto si vede una galleria di statue, e al centro c'è un'imitazione di quel disgraziato monumento a Leonardo, voluto da Massimo d'Azeglio, che sorge nella piazza della Scala in Milano, e che il Rovani definì un *liter in quatter* : il Rovani aveva l'immaginazione enologica. Sull'alto del monumento c'è Gabriele D'Annunzio : sotto, naturalmente, al posto degli scolari di Leonardo, si vedono i nostri quattro grandi poeti Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso : le altre statue figurano Guido Baccelli, Giuseppe Marcora, Eusapia Paladino, Luigi Luzzatti, Ernesto Nathan, Filippo Turati e via discorrendo : a un certo punto scatta da un basamento l'immagine marmorea del mio ottimo amico Felice Santini ; *Tecoppa,* buona riproduzione ferravilliana, fatica di E. Stella, vende le statue a una comitiva di milionarî venuti d'America, *ch'è quel paese indove i nostri socialisti vanno a fare le conferenze e tornano coi soldi.* Le statue vendute si offendono : Gabriele parla, dall'alto, nel suo linguaggio, di cui, come tutti sanno, il Simoni fa continue e sbalordi-

tive parafrasi nelle colonne del *Guerin Meschino;* e allora le bianche figure scendono dal piedestallo e deliberano concitate di fondare una nuova città. Ci vuole un mezzo di trasporto perchè si conducano là dove dovrà sorgere quest'altra Roma, e giunge propizio il conte Adriano Bennicelli, stupendamente riprodotto dal Merazzi, accolto dagli spettatori con un lungo grido di simpatia e di ammirazione: il conte guida un magnifico cocchio tirato da ballerine trasformate in cavalle: nulla di più gustoso. E così partono tutti.

Il secondo atto ci mostra una landa deserta: qui si farà la cttà nuova: sindaco ne sarà il Nathan, ch'è Dante Majeroni, non molto somigliante a dire la verità, e che il pubblico riconosce dalla parlata mezzo inglese e mezzo italiana e da un grosso blocco che l'accompagna: il Turati (Navarrini) vuole una città socialista e canta strofe sulla musica dell'inno dei lavoratori, strofe che sono già diventate celebri:

Dalle dodici alle otto
Nel bel mezzo del salotto
Splenda il sol dell'avvenir!

il Cornaggia una città santa, il Baccelli una città igienica: gli onorevoli si accapigliano: il Marcora, in abito da generale della prima repubblica francese (si rammenti la sua velleità di diventare ministro della guerra) agita furiosamente il campanello, e tempesta nel suo italiano punto toscano. Giunge Romolo Murri, in capo il berretto sacerdotale,

vestito da contadina e canta, sulle note della canzone della ciociara, che sollevano ilarità infinita, affermando ch'egli è radicale, socialista, cattolico... *sino a un certo punto* : e balla, e sgambetta, con assai procacia : è il Valle, attore e cantante di molta valentia, carissimo al pubblico : scrosciano immensi applausi : si vuole il *bis* : si ottiene : l'ovazione si rinnova : è forse il *clou* della serata. Poi vengono i futuristi : Felice Santini (Parise) in veste di guerriero, Alessandro Fortis (Venegoni) che fuma il suc eterno sigaro *Virginia* e chiede esser lasciato in pace, Luigi Luzzatti, (Castelli) macchietta miralbilmente riuscita, Sidney Sonnino in aspetto d'aviatore, e finalmente il padrone, Giovanni Giolitti (Bracony) rassomigliante perfettamente, accolto da un urlo di maraviglia, anche da qualche sibilo : egli canta sull'aria celeberrima della mala vita, *Gira e fai la rota,* la sua vittoria, il suo potere, la sua sovrana tranquillità : e il Marcora a dirgli : Come canti bene! Come sei bello! Come sei grande! E gli altri tutti in coro : *Come canti bene!* Il presidente del Consiglio accoglie serafico le lodi e gli osanna. « Volete fondare una nuova città? Sta bene : ma le vostre idee?». Idee? È un affar serio : il Turati fa sfilare le sue : son ballerine vestite di rosso dalla cintola in su e dalla cintola in giù d'un rosa che si va impallidendo : il Marcora chiama i suoi guerrieri napoleonici che cavalcano tacchini (è il *pollin* milanese : la gustosissima satira non è colta bene dal pubblico), il Cornaggia una folla di danzatrici vestite di bianco e di nero, le più civettuole, le più eleganti, le più seducenti

che si possano ideare, il Nathan quattro ballerine inglesi che hanno sul gonnellino i sacri segni massonici : che belle idee che ha il Nathan! si mormora : quelle ragazze britanniche sono deliziose e ballano ch'è una maraviglia : lo stesso Giolitti presenta i suoi concepimenti politici sotto l'aspetto di uomini che da un lato sono operai democratici e dall'altro carabinieri : libertà coll'ordine : ordine colla libertà.

Finalmente entriamo in periodo elettorale : e questo è il momento più bello, artisticamente parlando, dello spettacolo : la seduzione degli elettori : seduzione clericale, seduzione di denaro, di vino e di cibarie, seduzione di croci cavalleresche, seduzione energica di guardie di questura : quattro gruppi cantanti e danzanti, in costumi attraentissimi : persino le guardie di questura sono un amore. Le urne dànno il loro responso : una frotta di maschere rosse scarlatte o nere come la notte si precipita : spavento del Cornaggia : è la rivoluzione! Spavento del Turati : è la reazione! « Niente paura » esclama il Giolitti « lasciate fare a me ». La scena si oscura, poi si rischiara d'un tratto e le maschere son tutte d' un colore verdognolo e portano il *sì* scritto là dove dovrebbero avere la testa che non hanno, sul petto, davanti, di dietro. « È la mia maggioranza » grida superbo il padrone, mentre i *sì* innumerevoli cantano sulle note dell'allegra marcia boulangista : *Per te votiam!* Un sole enorme, una ragnatela dorata spunta all'oriz zonte : la maggioranza si prostra e adora. Alla fine

del quadro il teatro è in visibilio: una dimostrazione frenetica pare faccia crollare la sala.

L'ultimo atto è consacrato alle bizzarrie della moda e dell'arte: femministe capeggiate dalla valorosissima Bracony, un'artista in tutta l'estensione della parola, brillante, indiavolata, che non teme truccarsi grottescamente, un'ideale di comica: le femministe cantano il coro dei cospiratori della *Figlia di Madama Angot* e poi si lasciano sedurre da elegantissimi ufficialetti di cavalleria: poi ci sono i mariti omicidi che vanno a nozze al suono della marcia funebre della *Jone*, capitanati dal Valle che canta l'*Ideale* del Tosti in modo da far rabbrividire. La città sorge d'un tratto: crescono d'un subito le pigioni in maniera inverosimile: si temono disastri: accorrono le dame della Croce Rossa, guidate dall'Angelelli in una squisita acconciatura *pompadour;* abbiamo le nuove mode, le *merveilleuses,* altro costume straordinario, guidate dalla Barbieri, spigliata e formosa, e occhieggiata dal commendator Gino Basevi, episodio che ha un successo pazzo: occorre replicarlo: i nobili romani, l'on. Caetani che saluta solamente il loggione e che toglie di saccoccia e poi nasconde subito il fazzoletto rosso, Don Prospero Colonna, Don Marino Torlonia, e con loro il conte Enzo Ravaschieri e il Principe Scalea: poi il Mascagni e il d'Annunzio vengono a corteggiare la *réclame*, ch'è di nuovo la Barbieri più splendida e più formosa che mai, e c'è la consegna del manoscritto della *Nave* a Pantalone, cerimonia troppo lunga: il D'Annunzio circondato dai suoi efebi è vestito d'ammiraglio

in abito d'argento: è il bravo attore Palma, dalla truccatura somigliantissima: vediamo anche l'eroine dei drammi dannunziani, *Mila*, *Gigliola, Fedra,* scarmigliate deliranti, tenute a freno da guardie di polizia, e *Basiliola* ch'è la vaghissima Besido, la quale canta con Gabriele il duetto della *Cammesella*:

E levati il primo velo!
Il primo velo, gnornò, gnornò,

e poi

E fammi un poco d'incesto

e infine

E dì che ti piace la Fedra.

Ah questo è troppo! Basiliola che aveva ceduto su tutto, si rifiuta: tuttavia pregata e minacciata si rassegna e canta:

Dirò che mi piace la Fedra
Ma nessuno lo crederà.

Dimenticavo che Gabriele conduce con sè un servitore e lo rimprovera e lo sgrida: è Dante Alighieri, il quale sclama: *Come sa di sale lo pane altrui!* Galop finale, sciopero dei servizi pubblici, preceduto da una lotta, classicamente atletica, di Enrico Ferri e di Filippo Turati.

Sapete che la *Turlupineide* era milanese: è diventata ora romana: alla trasformazione qualcuno ha collaborato in parte (*Trilussa* no) che non nomino: faccio eccezione pel caro collega Carlo Montani, non volendo tacere che il *Travaso* ha dato la mano al *Guerin Meschino*.

Diceva Léon Bernard-Derosne che « *une Revue, quelque qu'elle soit, est toujours amusante* ». E il Lemaître gli dava ragione, e io, modestamente, mi associo al Bernard Derosne e al Lemaître. Solamente questa volta cancello il *quelque qu'elle soit*, e dico che la *Turlupineide*, a cui sono assicurate repliche senza fine, per la sua fantastica bellezza (occorre tuttavia sfrondare, singolarmente nel terzo atto) per lo splendore dello spettacolo, egregiamente diretto da Dante Majoni, è un grande e assoluto divertimento: ha spunti aristofaneschi e i Socrati moderni (che poi non sono molto Socrati) possono andare a vederlo, tanto più che non c'è pericolo abbiano fra qualche anno a bere cicuta.

Maggiorana di Carlo Lerocq (Compagnia di Operette Città di Genova — 30 giugno — *Teatro Costanzi*).

E se foste un olezzo voi sareste
L'incenso degli Dei,
Iris, ginepro o maggiorana agreste :

la strofa finisce: *Ed io sternuterei*. Ma non n'è il caso. Il poeta, ch'era Arrigo Boito, voleva fare un'allegoria: una bella signora, la signora G. R.

significava la poesia, e lui, Boito, significava la prosa. Iersera non ci fu questo contrasto fra poesia e prosa, ché l'operetta, o l'opera comica piuttosto, parve gentile, e *Caramba* l'aveva animata tutta col suo profondo senso poetico: noi non sternutammo, anzi ci lasciammo prendere dal grazioso fascino di quei quadri fiamminghi, da cui sorgevano profumi d'iris, di ginepro e di maggiorana, non saprei se agreste o cittadina. Sono tre scene: la prima é la piazza d'un villaggio, vi dicevo, fiammingo nella seconda metà del secolo XVI, come ci dimostrano e l'architettura che ha lo stile venerando del rinascimento nordico, e i costumi sfarzosi e pittoreschi del tempo di quel re Enrico III che fu ucciso da frate Clement: c'é la torre del palazzo comunale con un grande orologio che corre a precipizio: c'è, nel mezzo, una fontana con tre getti copiosi di acqua autentica, una bell'acqua limpida e scintillante alla luce elettrica: sul finire dell'atto cade la sera, la piazza s'illumina fantasticamente, s'intreccia un ballo, mentre s'intona il pezzo concertato: tanta ricchezza di colori, tanto buon gusto incantano.

Nel secondo atto abbiamo un interno, una magnifica camera da letto, una pittoresca ricostruzione storica di grande effetto artistico: mobili, arredi, accessori ci concedono la gradita illusione di tornare addietro di tanti secoli, all'età in cui dipingevano Pietro Paolo Rubens e Antonio Van Dyck. e la Fiandra sorrideva per l'ultima volta, alla vigilia della lotta e del martirio. Dall'ampie vetrate si vede un giardino col necessario charo di luna e c'è sempre profumo di maggiorana.

Nel terzo atto un castello signorile colle sue torri svelte, un parco grandioso, un lago, un paese degno d'albergare l'idillio di gente che ha la borsa piena di belle doppie sonanti e le spende senza badare a malinconie. Insomma tre idee, anzi tre visioni di *Caramba*, e tre pitture del Rovescalli. I nostri occhi non avevano diritto di chiedere di più e di meglio.

Ma l'operetta o l'opera comica? Siete incontentabili. Dopo un così festoso e fastoso spettacolo, volete curarvi della piccola storia della piccola *Maggiorana*, ch'era una brava donnetta, maritata contro suo genio, onesta sino all'eroismo, ripudiata ingiustamente, ma riconosciuta virtuosa, sposa da ultimo del suo innamorato, giovane ed egregio orologiaio, venuto fuori dalle scuole di Bruges, che allora non era città morta e non ispirava i delicati poeti, stile Rodenback? Eppure vedrò contentarvi con poche parole.

L'operetta è musica del Lecocq, è alquanto anziana, non appartiene al genere in voga, non ci sono ballabili viennesi e romanze italiane: è quanto mai francese, elegante, preziosa anche e qua e colà troppo preziosa. Si sente tuttavia la mano agile e fine dell'autore della *Fille de Madame Angot* e del *Petit Duc*: un duetto fra soprano e tenore, un coro buffo al primo atto, il coro del *coprifuoco*, un terzetto quanto mai caratteristico al secondo, un duetto al terzo sulla nota che fa il *cucù* meccanico degli orologi, sono pezzi indovinati, freschi, garbati, piacevoli. Difetta spesso il brio, la comicità, dico la comicità musicale, non ci sono, come nelle altre

partiture del Lecocq quei finali che fanno prorompere le platee in applausi.

Maggiorana ebbe un trent'anni fa, se i miei calcoli non errano, il suo buon momento : la rappresentava la compagnia Bergonzoni, che allora furoreggiava. Poi cadde in dimenticanza. Non so se la sua risurrezione compiuta con tanta arte sarà duratura. Certamente iersera il suo successo fu più che discreto e un pubblico di buon gustai dimostrò tenere in pregio la sua minuta leggiadria e le sue grazie che sono di già un poco arcaiche.

L'interpretazione vigorosamente diretta da quel bravo artista ch'è Dante Majeroni, il *Nathan* della *Turlupineide,* fu impeccabile : la compagnia è disciplinatissima e manovra, starei per dire, in modo perfetto, *Maggiorana* era Marcella Dorea, cantatrice deliziosa e attrice piena di vita : fu applauditissima, come sempre le accade : occorre affermare il suo valore, che non è comune. Fu anche molto applaudita Ida Besido, la *seduttrice degli elettori* e la *Basiliola* della *Turlupineide*, un amore di donnina, giovane assai, intelligente, dalla bella voce e fresca : le sue movenze sono le più graziose che si possano immaginare. Recitarono e cantarono colla consueta valentia il Valli, l'oramai celeberrimo *Romolo Murri* della *Turlupineide,* un artista di cui ammiro sinceramente la comicità finissima e lo spirito arguto e pronto, il Bordiga, ch'è uno dei migliori tenori del nostro teatro di operette, il Navarrini, eccellente caratterista, il Testa che compose una macchietta assai gustosa.

Marcella D' Orea nella **Vedova Allegra** (Compagnia di Operette Città di Genova — 7 luglio — *Teatro Costanzi*).

Iersera io pensavo durante lo spettacolo in onore di Marcella D'Orea al *Costanzi*, a una poesia di Fernando Gregh ch'è intitolata *Humoresque*, ch'è nel volume *Les Clartés humaines*, ch'è dedicata al povero e grande Giulio Laforgue, il quale fu veramente un grande poeta e fra i poeti francesi moderni, non dico fra i modernissimi, coi quali occorre andare adagio. forse il più originale.

Vi piace Fernando Gregh? A me sì e no. Voi probabilmente conoscete il caso straordinario a cui questo poeta deve la sua reputazione, che adesso mi pare alquanto illanguidita. Se non lo conoscete, lo racconterò : è straordinario e anche buffo, almeno un poco buffo.

Gastone Deschamps critico del *Temps* riuniva in volume alcuni suoi scritti, fra i quali c'era un articolo in morte del Verlaine. Ma volle rivedere codesto articolo, correggerlo, ampliarlo, aggiungervi qualche citazione che avesse anche il carattere della rarità. Ed ecco ch'egli toglie da uno studio giovanile del Gregh, scrittore allora non molto noto, sul Maestro, quattro strofette intitolate *Menuet*, credendole del Verlaine, lodandole come minuscolo capolavoro. Il Deschamps aveva letto male e la fretta,

la gran nemica dei giornalisti, l'aveva tradito: chè il Gregh s'era data la briga d'ammonire i suoi lettori che il *Menuet* era roba sua e non del Verlaine.

A vero dire, il Deschamps meritava le attenuanti, forse la grazia, perchè se non vi fosse stata la dichiarazione del Gregh, l'equivoco non era impossibile, era anzi piuttosto facile cadervi. Il *Menuet* poteva anche essere attribuito al Verlaine: è proprio di maniera verlainiana: è un'imitazione felicissima, tanto felice che il modello si rintraccia e senza molta fatica, nei *Poèmes Saturniens*: è la famosa *Chanson d'Automne*:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

E la prima strofa del *Menuet* è questa:

La tristesse des menuets
Fait chanter mes désirs muets
Et je pleure
D'entendre frémir cette voix
Qui vient de si loin, d'autrefois,
Et qui pleure.

Il Gregh lanciò subito una protesta ch'ebbe effetto clamoroso, rivendicò il sacrosanto principio dell'*unicuique suum*: ma da un giorno all'altro di-

ventò celebre e la sua *Maison de l'enfance* divulgata poco tempo dopo andò a ruba. Sono cose che accadono in Francia: possono anche accadere in Italia, paese nel quale i critici disattenti e frettolosi non mancano, e neppure mancano i poeti che hanno mestieri d'una qualche circostanza fortuita per diventare celeberrimi.

Ora torniamo a *Humoresque*: perchè quelle strofe mi vennero in mente iersera? E anzitutto di che parlano quelle strofe? Di arie assai note, assai popolari, che paiono gioiose e spesso si perdono in pianti segreti, che quasi istintivamente s'uniscono all'immagine di qualche paesaggio cittadino, che sono repertorio favorito degli organetti:

O singulières musiques
Air falots et fatigués
Qu'on sent tristes d'être gais,
Et, d'être en pleurs, ironiques,

Où, pleine d'un chagrin terne,
Tendre sans savoir pourquoi,
Pleure en se moquant de soi
Notre pauvre âme moderne!

Tali sono, o mi parevano ieri sera, le arie della *Vedova allegra* già famose, già familiari, già penetrate nelle abitudini nostre, già unite alle immagini dei paesaggi urbani, delle vie, delle piazze che traversiamo giorno per giorno, arie già preda delle bande, delle orchestrine, dei monelli che zufolano, delle cuoche che, cantando, ingannano le utili fa-

tiche; la loro gaiezza non è più quella dell'ora prima: è ormai diventata ironica, se pure non si va talvolta rattristando: si sposa alla memoria, e la memoria, come tutto quello che sa di passato, è di rado schiettamente lieta. Diceva l'antico: *dulces reminiscitur Argos*: dolce sì, ma d'una dolcezza vana o d'una dolcezza amara.

Ecco le sensazioni, tutte letterarie d'altronde, di un cronista che s'era recato a teatro dopo avere assistito a una brusca giornata parlamentare. E s'è un merito averle provocate, questo merito spetta a Marcella D'Orea, cantatrice finissima, attrice elegantissima, interprete intelligente e personale. Il pubblico la festeggiò assai, l'applaudì di continuo. La valorosa artista cantò anche due romanze, una *serenata* del nostro genialissimo Mario Costa e *M'ama... non m'ama* dell'anglo-sassone F. P. Tosti, ed ebbe in dono oggetti di pregio e fiori molti e belli.

Vita d'Olanda di P. A. Rubens (Compagnia d' Operette Città di Genova — 9 luglio — *Teatro Costanzi*).

Certamente preferisco l'omonimo, il pittore, il grande scolare di Adamo van Noort, di cento e cento cubiti più grande del maestro, sebbene anche il Van Noort fosse artista eccellente: nella chiesa di San Giacomo in Anversa v'ha una *Pesca miracolosa* del Van Noort ch'è una bellezza. Ma è poi sua veramente? Qualcuno ne dubita. Pare impossibile! La critica delle arti figurative è ancora più

incerta, più scettica della critica letteraria, la quale non ischerza. Tutti coloro che s'affannano a stabilire la veridica istoria dei quadri e delle statue, e fra questi annovero ottimi e sapientissimi amici, sono famosi pirronisti.

Dunque io preferisco l'altro Rubens. D'altronde questo Rubens musicista e anche, peggio stavo per dire, inglese, dev'essere persona discreta e modesta, e l'ultimo suo pensiero credo sia quello di porsi in lizza contro il formidabile uomo, il quale ebbe proprio lo stesso suo cognome e presso a poco lo stesso suo nome. Probabilmente egli considera come un cattivo scherzo del destino questo d'avergli inflitto una denominazione colossale. Rammentate quello che dice lo *Schiller*, carceriere allo Spielberg, nelle *Mie Prigioni*, perchè voi tutti avrete letto le *Mie Prigioni*: lasciate dire, è un bel libro.

Il modesto Rubens ha scritto una musica modesta, piana, facile, che poco pretende e finisce coll'ottenere più di quanto pretende. Allorchè gli diranno che a Roma la sua musica buona diavola è stata applaudita, e anche spesso applaudita, che tre o quattro pezzi della sua partitura casalinga sono stati onorati da richieste di *bis*, egli sarà lieto senza dubbio (essendo queste cose che fanno sempre piacere) sarà lieto e stupito, e chi sa, in cuor suo, più stupito che lieto. E sarà grato ai bravi attori-cantanti, sopra tutto alle brave attrici-cantanti che hanno saputo mettere in rilievo quel tanto di buono che c'è nelle sue note familiari e probe.

L'altro Rubens trattava grandi soggetti, o li faceva diventare grandi allorchè traversavano il suo

genio: mitologia, storia, episodi sacri, baccanali, che non ha animato questo principe del colore, questo inarrivabile psicologo, questo romanziere del pennello! Il Rubens inglese, musicista da operetta, s'è contentato, o s'è dovuto contentare d'un soggettino così tenue, così minuscolo, che addirittura s'invola ai nostri sguardi: lo cerchiamo e non lo troviamo, non essendo sempre vero che trovi colui il quale cerca.

Insomma il soggetto della *Vita d'Olanda*, che nel paese d'origine s'intitola *Miss Hook of Holland*, titolo assai meno superbo di questo italiano, è niente. Io non ve lo racconto: il niente non si racconta.

Ma il niente diventò ieri sera qualche cosa per virtù di *Caramba*, che lanciò nel vuoto tutti i tesori della sua feconda e amabile fantasia pittoresca, e il vuoto s'animò tutto e ai nostri occhi apparve il più gaio e il più gentile spettacolo. Sorse al richiamo della bacchetta del mago l'Olanda colorita, l'Olanda delle *kermesse*, l'Olanda dai costumi vivaci, bizzarri, l'Olanda delle belle cuffie, dagli spilloni lucenti, dai ricami preziosi, dai caschi dorati, l'Olanda campagnuola, l'Olanda marinaresca, l'Olanda che beve, l'Olanda che fuma, l'Olanda che piace alla brava gente, che destò i facili entusiasmi del nostro buon Edmondo De Amicis, che Lorenzo Stecchetti canta così:

Vorrei stare in Olanda
Ad Harlem, a Nimega, od a Groninga,
Perdermi nella pace veneranda
Della vita fiamminga!

Alla gentile potenza dell'evocatore aggiungete la bravura degl'interpreti, i quali, avendo assai poco da fare e da dire, si sono dati al partito d'inventare, e hanno tramutato italianamente questa scialba farsa britannica in una vera e propria *commedia dell'arte.* Fra questi improvvisatori è da segnalare il Valle, che *creò* un curioso tipo di vagabondo, di cinico allegro, di amorale spiritoso: non si possono numerare le sue freddure, le sue lepidezze, le sue graziosissime enormità, tutte *trovate,* e lì per lì. Crede che una donna matura lo perseguiti coi suoi fuochi di vespero, ed egli esclama: *Satira!* Un'altra donna gli dice: « T'amo, perchè tu mi rappresenti i sette peccati capitali » ed egli risponde: « È l'unica volta che divento *capitalista!* ». Sta per rubare da un banco di liquorista una bottiglia, credo, di rhum, e si ferma: « Un momento » dice « il parroco mi ammonì che quando sto per rubare debbo interrogare la mia coscienza: ora la interrogo: non risponde? Tace? Ebbene, chi tace, consente ».

Così il valorosissimo artista riuscì a quello che pareva un sogno, a farci ridere ascoltando *Vita d'Olanda.*

Anche il Merazzi nella parte d'un ricco mercante olandese, vecchio, capriccioso, amico delle bevande, colla perfezione della truccatura, colla garbata comicità dell'espressione, del gesto, fece sì che un personaggio abbastanza comune e trito diventasse veramente un tipo.

Tutti recitarono e cantarono assai bene, diretti dal Majeroni, ch'era un capitano di artiglieria nel-

l'esercito di S. M. la regina Guglielmina, dall'assisa vistosissima, e che il Valle ebbe il coraggio di chiamare *soldato del Papa* : il Maieroni è proprio un eccellente direttore e sotto la sua guida lo spettacolo filò lieto e lesto : debbo lodare il Navarrini, il valente tenore Centi, il macchiettista Testa.

Passiamo alla parte più bella del genere umano : Marcella D'Orea era la protagonista, la signorina *Hook* : ella ormai ha conquistato il pubblico colla rara bontà della sua voce, coll'arte sua squisitissima di cantatrice, colla sua viva intelligenza d'attrice : fu applaudita calorosamente e unanimemente. Amelia Soarez era una serva giunonica heiniana, *plantureuse* : le sue grasse e sane risate destarono in tutti il più autentico buon umore : dovette *bissare* una sua aria, cantando la quale ci mostrò una quantità di ricche sottane, che da brava serva batava s'era fatta donare dai suoi ammiratori : la Braccony fu come di consueto superiore in una parte di vecchia innamorata, e pare che queste parti siano state inventate apposta per lei, e sì ch'è tutt'altro che vecchia e tutt'altro che brutta, è invece una bella donna, ma si sagrifica col più allegro entusiasmo artistico e si *trucca* come poche sanno fare : iersera, alla fine del secondo atto, simulò l'ubbriachezza e fu insuperabile. Molto graziosa la Salani in una parte d'ingenua. Bravi i cori, e quelli femminili belli a vedere : le danzatrici inglesi straordinarie.

Un'altra Fedra — 9 luglio.

La « Fedra » di Umberto Bozzini è una tragedia concepita e scritta per essere rappresentata, e sarà rappresentata, spero presto: quando, dove, come non so, ma so che la nostra scena accoglierà quest'opera nuova e forte e, per quanto è possibile giudicare dalla lettura, teatralissima. Dovrei quindi discorrerne dopo la prova del fuoco, chè un dramma prima che sia recitato non è, di regola, che una ipotesi, diventa un fatto quando si concreta innanzi agli occhi degli spettatori: allora può salire o può discendere, la scena spesso rovinando bellezze immaginate dal lettore, altre svelandone che il lettore non avrebbe mai prevedute. Veramente quello che accadrà allorquando si schiuderà il velario al cospetto della folla adunata in teatro è sempre un mistero, il quale sfida ogni acutezza d'indagine, ogni pratica derivata dall'abito professionale, e i critici, dirò così, preventivi, e i giudici dei concorsi, e i commissari delle società e dei teatri tirano a indovinare: ma anche questa della divinazione è un'arte, e io conosco fra i miei colleghi aruspici assai bravi, che nelle loro premonizioni ebbero frequentemente fortuna. C'è differenza, insomma, fra lo « spectacle dans un fauteuil », come lo chiamava il De Musset, autore, dopo un primo sciaguratissimo esperimento, per più anni non rappre-

sentato, e l'altro spettacolo: io preferisco il primo, io penso il teatro ideale, quello che si forma nel nostro cervello, valga più di quello a cui ci avviamo ogni sera per vedere di divertirci, d'ingannare il fastidio che si chiama tempo. Ma questa è l'opinione d'un individuo; la differenza c'è e grande: il teatro ideale è fatto per noi che siamo pochi: il teatro reale per gli altri che sono legione.

***

Tuttavia della « Fedra » del Bozzini non posso tacere; la « Fedra » del Bozzini è un fenomeno: è di già nota, è di già argomento di dispute, ha di già i suoi ammiratori ferventi: non fu rappresentata ancora in teatro ed è rappresentata nella coscienza di molti: mistero, sia pure, ma mistero in qualche parte, in non piccola parte, svelato. La tragedia è uscita per le stampe in bella edizione (Napoli, Società Commerciale Libraria, 1909) e gli articoli dei giornali la discutono e quasi sempre la esaltano: un capo-comico aveva dichiarato volerla rappresentare, a questo s'era, per meglio dire, obbligato: capita un incidente non preveduto, non prevedibile, e il capo-comico torna sulla sua parola e piuttosto paga la « penale » convenuta: ora, pagata la penale, ha un pentimento e parla ancora di volerla interpretare. Si presenta la tragedia a un altro teatro: è accolta lietamente: ma sorgono ostacoli; si dice: è opportuno rischiare oggi una nuova « Fedra », dopo gl'*Ippoliti* che rividero recentemente la luce e la « Fedra » del Racine alla

quale pare sorrida una perpetua buona sorte? E ci sono attrici tanto tragiche oggi da incarnare una « Fedra », come quella che il Bozzini ha ideato, diversa alquanto dalle antiche, ma senza dubbio donna formidabile e amante non meno grande e paurosa? Si esita a dir di sì, con rammarico, quasi con dispetto, si chiede al Bozzini voglia comprendere, scusare questi dubbi, e intanto, prova di stima e di fede, lo pregano che voglia preparare qualche altra cosa.

E i letterati? I letterati, provetti e giovani, sono pel Bozzini e per la sua Figlia di Minosse: un maestro, Ferdinando Martini, l'ammira; Luigi Morandi, Luigi Gamberale, giudici severissimi e di alto valore, ne dicono bene sinceramente, incondizionatamente; Antonio Della Porta, poeta, e quale poeta!... e critico non contentabile, sebbene per tranquillità sua e per la pace di quelli che oggi stampano poesie, non scriva di critica, come pur troppo non pubblica suoi versi, Antonio Della Porta afferma che questo è lavoro assai bello, assai nobile, assai degno. La fama vola fra gl'intelligenti: la « Fedra » bozziniana è letta, riletta, gustata, stavo per dire applaudita, ma poco manca: la « Fedra », in una parola, ha un buon successo, reale, rapido, probabilmente duraturo.

Considerate la stranezza del caso: Umberto Bozzini ieri era uno sconosciuto, non per me, che se non ho altro merito, posso vantare quello di conoscere quasi tutti coloro i quali oggi lavorano in Italia, anche i giovani che lavorano in silenzio, lungi dalle grandi città, nella monotona quiete pro-

vinciale, fortificante o deprimente, secondo i temperamenti e le circostanze, coloro che non cercano la nomèa, che non la sollecitano, non la corteggiano, che se mai l'attendono con virtù filosofica e robusta di pazienza. Era uno sconosciuto il Bozzini: aveva, è vero, scritto un'altra tragedia, « Re Manfredi », presentata a un concorso celebre, ritenuta degna di menzione onorevole: qualche cosa, dirà taluno, pochissimo, diranno altri. Per gli amici, pei conoscenti egli non era che un gentiluomo elegante e simpatico, un pratico e fervido apostolo di progressi agricoli nella Puglia nativa: la sua passione letteraria era un segreto custodito gelosamente. Quando Luigi Gamberale, che lo ebbe discepolo, ricevette e lesse la « Fedra », non voleva credere ai propri occhi! Ma come! Il Bozzini poeta? E chi ne sapeva nulla! E chi se lo sarebbe immaginato! Ma dove, quando ha studiato, oltre i confini degli studi consueti, e s'è perfezionato nell'ardua disciplina, e s'è arricchito di cognizioni tanto profonde di mitologia, di storia, di arte ellenica, e s'è assimilato il teatro antico e il moderno? Venir fuori armato, d'un tratto, e stupire la gente con un grande colpo era il sogno del Flaubert, realizzato, si può dire, col trionfo fulmineo di « Madame Bovary ». Par quasi abbia fatto lo stesso il Bozzini: solamente, e qui stranezza si aggiunge a stranezza, conseguisce una vittoria anticipata, prematura, fuori dal campo di lotta che si era assegnato. Scrive una tragedia, e tutti in coro a dirgli: voi siete un poeta, un letterato, un erudito: non gli possono dire quello ch'egli vorrebbe: voi

siete sopra tutto un drammaturgo. Mi pare ai lodatori dovrebbe rispondere: « Aspettate, nel nome di Dio, non mi compromettete, non mi pregiudicate: lodarmi tanto poeta! Ma non sapete ch'è un pericolo? Non sapete che quasi date lo spunto ai critici che potrebbero essermi avversi, quando la mia « Fedra » apparirà al lume delle lampade elettriche, nel suo paese di tela e di carta? ».

***

« I Greci! I Romani, gli antichi s'intende! Ma chi ci libererà da costoro? » mi ripeteva or fa un mese un filosofo illustre, discorrendo meco d'un avvenimento drammatico, di cui allora si curava, se non tutto il pubblico, una parte del pubblico, non so se grande o piccola. La questione non è nuova ed è anche alquanto complessa. Oggi, per esempio, i greci, i romani, le greche, le romane, non si trattano più come gli eroi e l'eroine d'un tempo, personaggi accademici e rettorici, derivati dalla religione o dalla superstizione del classicismo di scuola e di maniera. Da un pezzo si è cercato umanizzarli, ridurli a statura media, e al tentativo soccorrono gli studi rinnovati di letteratura e di storia, la revisione dei documenti, una archeologia minuta la quale serra più da presso il grande argomento ch'è quello di ricostruire, almeno approssimativamente, la vita dei nostri progenitori, felici o infelici, gloriosi senza dubbio, se non altro pel molto parlare e scrivere che s'è fatto e si fa di loro. L'arte si è messa sulla stessa via, o crede.

un'arte a base di critica, un'arte assai erudita, anche troppo, in cui circola un certo senso dell'antico perfettamente diverso da quello ch'era di moda nel secolo decimosettimo e nel secolo decimottavo: resterebbe da vedere se fossero più veri i greci e i romani del Seicento e del Settecento, o quelli che vogliono rifare i nostri contemporanei, se la rettorica e la tradizione non contenessero un'anima di verità che la critica odierna non riesce a rintracciare, o, per dire meglio, non riesce a infondere nelle opere d'arte che discendono dalle sue sorgenti. Più volte questo dubbio mi ha assalito, nè ho potuto scioglierlo. Ma, lasciamo andare, chè v'ha un'altra questione, assai più rilevante, la quale ho sfiorato spesso, quasi ogni volta che m'è toccato discorrere di opere moderne di soggetto antico. Vale a dire che l'artista trattando, rinnovando antichi soggetti deve recarvi qualche cosa di lui e del tempo in cui vive, dev'essere sempre moderno e attuale anche quando costruisce o ricostruisce favole venerande o dipinge un quadro storico di mille e mille anni fa. Come si sente il secolo decimosettimo nelle tragedie elleniche e romane di Giovanni Racine! Come si sente un'anima profondamente italiana nel crepuscolo del risorgimento nazionale in quelle di Vittorio Alfieri, un'anima italiana complicata da quell'atteggiamento d'opposizione alla società e alla vita stessa, il quale doveva essere il segno primo dello spirito che si disse romantico! Fare in modo che da questa invasione del moderno nell'antico non risulti un anacronismo troppo grossolano e troppo stridente, armonizzare

il nuovo col vetusto, darci nello stesso tempo un senso di lontananza e di vicinanza, ecco il punto che l'artista deve raggiungere: direte, è un miracolo: il miracolo è stato compiuto, rade volte, siamo d'accordo, ma i miracoli sono rari e le grandi opere darte sono miracoli.

Che Umberto Bozzini abbia fatto veramente il miracolo non vorrei affermare, e se affermassi cadrei in colpa d'eccesso. Tuttavia si è posto fermamente, coraggiosamente sopra una buona strada. Lasciamo per ora il tentativo di riprodurre una società arcaica, coi suoi costumi, coi suoi riti, colle sue idee (lavoro di mera induzione), lasciamo il contorno, gli accessori, le favole, i miti, tutto quello che si crede indispensabile oggi per concedere a un dramma colore, effetto, « ambiente », diciamo la parola che si usa e si abusa da un secolo a questa parte: entriamo invece addirittura nel vivo dell'argomento.

***

Come si potrebbe concepire modernamente la storia di Fedra? Come si potrebbe ricostruire secondo il nostro modo, sia pure convenzionale, d'intendere la vita, secondo la nostra sensibilità ch'è, in paragone di quanto sappiamo della sensibilità antica, raffinata e insieme temperata, morbosa e cattiva talvolta, ma, a parte certi scatti selvaggi e pericolosi, in generale adeguata a costumi presso a poco ragionevoli? Fedra furente d'amore pel figliastro, e che per tale amore lo perseguita, non

gli dà tregua alcuna, e l'altro, povero diavolo, fuggente inorridito, affannato, in una corsa folle e vertiginosa pari a quella delle bestie di cui andava in caccia, sarebbe spettacolo non molto persuasivo e ancne non molto attraente, e il tragico e il ridicolo si darebbero troppo la mano. Nemmeno gli antichi (è vero che non conosciamo gli antichissimi) rappresentarono la cosa in una maniera tanto rudimentale. Nell'*Ippolito* d'Euripide non v'ha una scena fra madrigna e figliastro: dopo le ardenti lamentazioni di Fedra innanzi al coro delle donne trezenie e alla nutrice, questa si determina, da brava mezzana, a rivelare al casto Ippolito la passione concepita per lui dalla moglie del padre e re e a indurlo a miti consigli: e la funzione diplomatica ella adempie fuori di scena: ma Fedra, ch'è rimasta al cospetto degli spettatori, ascolta le grida d'Ippolito irritato, offeso, che poi prorompe maledicendo tutte le donne con accenti del più atroce e del più compiuto antifemminismo. Fedra, non veduta da Ippolito, sente, assiste alle smanie del retrogrado giovanotto e pensa a uccidersi e a vendicarsi. Nell'*Ippolito* di Seneca, abbiamo la confessione diretta di Fedra (atto II, scena terza) la quale è stupenda: Ippolito chiama Fedra madre, e questa risponde:

Matris superbum est nomen et nimium potens:
Nostros humilius nomen affectus decet.
Me vel sororem, Hyppolite, vel famulam voca;
Famulamque potius...

e poi gli dice che ama Teseo, ma Teseo giovane, il quale aveva le stesse fattezze di Ippolito, e si entusiasma, e si accende , e si obblia sino a svelarsi, sino a quel magnifico « Miserere amantis », che avrò rammentato quest'anno non so quante volte. Ma notate che, a scanso d'ogni guaio immediato, al colloquio assiste la Nutrice, come, nella scena quinta dell'atto II della « Fedra » raciniana, Enone assisterà alla dichiarazione della regina, la quale per quanto più ardente e più veemente, è identica a quella immaginata da Seneca :

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée...

Ma, insomma, tutti questi poeti, ci hanno rappresentata una Fedra pazzamente presa del figliastro e un Ippolito prima confuso, stordito, poi ribelle : nella tragedia del Racine Ippolito non ha nemmeno la forza di parlare e non si riprende che quando Fedra è trascinata via da Enone e sopraggiunge il suo « cher Théramène » che gli dice :

Pourquoi, seigneur, pourquoi ces marques de dou-
[leur ?
Je vous vois sans épée, interdit, sans couleur.

Che fa il Bozzini? Qual'è la sua « trovata? » Ippolito è un « poco » innamorato di Fedra, un amore innocente, più di fratello che di figlio, ma, sebbene fraterno, assai tenero e tale da ingannare la infelicissima e tale da ingannare anche lui che ha un istante di dimenticanza pericolosa e... voluttuosa.

IPPOLITO

Fanciul ritroso e schivo, io la straniera
Quasi temeva che, nata dal Sole,
Ci veniva dal mare.
Ma la tua fresca grazia, la carezza
Della tua voce e delle bianche mani,
M'affascinaron come
Riso d'aurora nei prati fioriti...
Vista appena, t'amai...

FEDRA

Frangiti, o core!

IPPOLITO

E mi fu dolce confidarti i miei
Piccioli affanni e l'audaci speranze,
E stanco e lieto del sudato alloro
Nella lotta o nel corso
Meritar la tua lode...

FEDRA

Taci... taci... non più... vedi... si stempra
In non mai piante lagrime
Il duol gelido, antico... Oh! la memoria
Di sì dolce stagione è la radiosa
Unica stella di una bella notte!
Da la patria divisa e dai cognati

Del sangue, fra diversa
Gente quasi smarrita...
Sposa all'eroe severo in alte assorto
Cure di guerra e imperi, la tua florida
Giovinezza m'arrise
Come fiaccola viva a chi sperduto
Par la selva s'aggiri, fra le tenebre!
Dì... dì... rammenti le storie narrate
Al bel fanciullo intento
Dalla figlia del Sol, dei miti esperta
Lieve aleggianti su l'isola antica
Dei sogni e degli dei
Dove son nata? e la fonte mormorea
Con la sommessa melodia dell'acque
L'ore amiche cullava.
E se talvolta a ritrovar nel sogno
E le Ninfe e gli Eroi, la pura fronte
Sui miei ginocchi reclinavi, immota
Silenziosa restavo...
E nel tuo viso si perdeva l'anima
Qual di chi guardi l'infinita, azzurra
Serenità del mare!

IPPOLITO

E quando un giorno,
O la memoria ti fuggì dal core?
Tornai ferito da un cignal robusto.
Tutta tremante sulla piaga i succhi
Tu dell'erbe spargevi, e le tue lagrime...

FEDRA

Qui, sull'omero... qui...
E a farti cauto ti narrai di Adone,
Il biondo amore di Afrodite ucciso
Dalla belva gelosa...

E Ippolito le chiede come mai il suo cuore abbia potuto impetrirsi, come abbia potuto odiarlo: e Fedra gli risponde che una minaccia orrenda era su lui; Ippolito replica: Meglio avessi lottato coll'armi contro il nemico ignoto che languire in Trezene nella muta casa dell'avo:

FEDRA

.... Premeati
Tanto desio della regale Atene...
Di noi... di me? Ah! ripeti... ripeti...
Nè sorriso di donna
Ti fiorì nell'esilio?

IPPOLITO

Altra non vidi
Simile a te, di tua paterna luce
Diva Eliade, raggiante,
Nè più d'ambrosia all'anima fragranza
Immortale spirò...

E qui Fedra inebbriata, grida la sua gioia, il suo desiderio.

IPPOLITO

.........M'ardono le tempie...
In un turbine t'odo
Come d'ebbrezza dionisiaca... ignoto...

(Quest'ultimo verso non mi piace, se pure è verso).

FEDRA

Chiedilo a questo spasimo, che stringe
I nostri corpi vicino... alle mani
Cariche di carezze...

IPPOLITO

Una pantera
Ieri uccisi... nel bosco...
E sotto i miei ginocchi
Si tendeva così... e mi guardava
Con i tuoi occhi...

FEDRA

E su la bocca forte
Ti mordeva così...
(dal porto lontano giungono clamori confusi e il nome di Teseo).

IPPOLITO (sciogliendosi con impeto)

Orrore! orrore! lasciami... o tremendo
Nome del padre!... dal delirio infame
L'anima torna... lasciami... t'uccido!
D'ogni belva più atroce...

Voi vedete in questa scena originale e bella, la genesi dell'amore di Fedra per Ippolito, il quale, liberato da ogni nota mostruosa, si rivela come fallo non indegno di pietà, se non di scusa: voi vedete disegnarsi un

Amor che a nullo amato amar perdona,

umano quanto mai e moderno (Dante è moderno), voi vedete presentarsi quasi la soluzione della crisi secondo l'ipotesi, non dirò più plausibile, ma più possibile: e guai se Teseo non fosse giunto a tempo! Egli sarebbe stato atrocemente punito di quelle sue troppo numerose galanterie, che l'Ippolito raciniano gli rimprovera rispettosamente e con tanto garbo:

Heureux! si j'avois pu ravir à la memoire
Cette indigne moitié d'une si belle histoire!

Insomma, il rifacimento della favola non poteva essere compiuto con audacia più felice: essa è « umanizzata », spiegata, giustificata, la nostra psicologia la intende, l'accoglie: questa Fedra, questo Ippolito sono vicini a noi, le loro passioni destano in noi interessamento profondo. Alla scena centrale il dramma s'avvia logicamente: dopo questa siamo legati all'azione, che si sviluppa armoniosa e semplice, con un rigore matematico, sino alla poderosa catastrofe. Azione, sempre azione, salvo qualche episodio lirico che si può, si deve temperare, e qualcuno forse sagrificare, non ostan-

te la bellezza dei versi, sonanti, spontanei, non sempre perfetti: qua e colà c'è inesperienza, appare più d'un intoppo non superato. Ma le bellezze abbondano: ve ne sarete accorti dal brano che ho riprodotto, e meglio ve ne accorgereste se avessi spazio per riprodurre uno o due dei brani lirici, in cui possiamo risalutare quella rima cara al Sainte Beuve e al Carducci: la favola di Pasife e del Toro, narrata con elegantissima e pittoresca descrizione: la favola d'Eco e di Narciso che ci conduce quasi ai gentili incantesimi del rinascimento, un rinascimento alquanto avanzato, il rinascimento post-raffaellita, quello del Correggio e del Mazzola. Azione, sempre azione, dramma, il quale ci commuove, anche se tratta d'una lontana Fedra e d'un lontano Ippolito, perchè il poeta ha pensato innanzi a ogni cosa a creare un Ippolito e una Fedra, e li ha creati.

Non ha difetti questa tragedia, oltre quelli di cui ho fatto parola? Sì, che ne ha. Per me è un difetto grave tutto l'apparato mitologico, nel quale il Bozzini si è compiaciuto soverchiamente. Questo ci raffredda. Che i personaggi credano nella loro religione, si comprende: ma noi a quella religione almeno non crediamo; per noi quelle favole sono lettera morta, almeno sul teatro, almeno sul teatro moderno: ci piacciono gli Dei e le Dee in Euripide, e grazie tante, e siamo lieti di vedere, nella sua tragedia, in persona Afrodite e Artemide, che sono poi personaggi essenziali del dramma. Qui stona la vendetta di Poseidone, complice di Teseo, complice cosciente, come ho detto altrove, di

una solenne ingiustizia. Insomma, in una tragedia del secolo ventesimo l'intervento degli Dei d'Omero è un fuor d'opera, e quasi si vorrebbe essere epicurei per affermare che a queste divinità le faccende umane non dovevano premere affatto: si vorrebbe proclamata la loro indifferenza e sarebbe una liberazione.

Ma la novità del concepimento e la robusta ossatura del dramma, e sopra tutto la sua schiettezza, anche se talvolta confina coll'ingenuità (meglio l'ingenuità che l'abuso intollerabile dell'artifizio) mi fanno bene sperare di questa « Fedra » e del Bozzini. Quanto alla « Fedra » posso ingannarmi, quanto al Bozzini non m'inganno: è un poeta e un poeta drammatico: sono lieto di salutarlo in questa novella aurora del nostro teatro, che o sarà teatro di poesia, o non sarà.

Il Collega Crampton di Gerardo Hauptmann (Compagnia Saltarelli diretta da Ermete Zacconi — 19 ottobre — *Teatro Costanzi*).

Iersera ebbi occasione d'incontrare una mia vecchia conoscenza, il *Collega Crampton* di Gerardo Hauptmann: non lo vedevo da molti anni, da quanti precisamente non rammento, ma erano molti: non l'avevo dimenticato: il collega Crampton, che poi non è mio collega, ne ho anche dei peggiori e più giovani di lui, non appartiene alla schiera, assai numerosa, delle persone che si di-

menticano o si vorrebbero dimenticare: Crampton è un tipo, Crampton è un uomo, un pover'uomo, un poverissimo uomo, ma è così ricco d'umanità disgraziata, malandata, rovinata, com'è scarso di denari e anche di cervello: Crampton è un originale, è l'originale d'un'infinità di copie: Crampton è una creazione. Se Gerardo Hauptmann si fosse data la briga di creargli attorno una commedia appena mediocre avrebbe fatto un capolavoro. Manca a Crampton appunto una commedia, ch'egli qui è un solitario, un'isola psicologica, in mezzo a un piccolo stagno, a un minuscolo mare morto; è vivo come sono pochi, ma non ha la vita intorno a sè: parla come pochi parlano, come parla un'anima, come parla la verità, ma la sua parola non trova alcuna rispondenza, non ha eco alcuna: il suo lungo soliloquio si perde in un vuoto perfetto. Ripeto: bastava una commedia qualunque, una commedia cattiva, un embrione di commedia: tuttavia una commedia ci voleva, perchè l'opera d'arte fosse: ma la commedia non c'è: qui, salvo Crampton, ch'è molto, non c'è niente, proprio niente, assolutamente niente: zero via zero.

Badate, e del resto se ascoltate le mie ciarle lo sapete, che io non ho la superstizione della *pièce bien faite*, una superstizione ch'era in auge parecchi anni fa: non la ebbi mai, e se anche l'avessi avuta a quest'ora sarei guarito: respiriamo oggi altra aria: gl'idoli giacciono a terra infranti. No: non è necessario perchè un'opera d'arte sia bella che sia ben fatta: anzi gli uomini di genio,

i grandi ingegni stanno a disagio nelle forme impeccabili, vi soffocano dentro, e se ne liberano, ed escono comunque fuori di carcere. Sono arditi, audaci, temerari, inventano, non hanno paura delle sproporzioni, non hanno paura delle dissonanze, non hanno paura del ridicolo, non hanno paura di nulla, nemmeno dei fischi. Un carattere magnifico, un brano di vita, un'idea profonda, una rappresentazione al vero, non redimono anche una commedia cattiva? E si può in coscienza chiamare cattiva una commedia ove sia tutto questo, o anche solamente una di queste virtù e di queste bellezze? No, di certo. Ma la commedia è necessaria, è indispensabile: se non mi fate la commedia, me ne dispiace assai, avete perduto il vostro tempo e ci obbligate a perdere il nostro, e, tanto il nostro come il vostro, sono beni preziosi.

Ecco perchè il *Collega Crampton* non ebbe mai fortuna, o se l'ebbe fu transitoria, e cadde subito in obblio. Gerardo Hauptmann è un artista di valentia rara: basterebbero alla sua gloria le *Anime solitarie* e i *Tessitori*, senza discorrere di quella stupenda fantasia che s'intitola la *Campana sommersa*, una favola deliziosa che un degno commento musicale compirebbe maravigliosamente: basterebbero, bastano, Gerardo Hauptmann è un poeta, è un osservatore, è un filosofo: sono nell'arte sua riflessi d'Enrico Ibsen, di Emilio Zola, c'è realismo, c'è idealismo, c'è forza, c'è bontà, c'è anche bonarietà: è molto tedesco, il che non gli fa torto, anzi... a me piace che i tedeschi siano molto tedeschi, i francesi molto francesi, gl'ita-

liani poi sopra tutti molto italiani: l'unico modo per essere universali è appartenere molto alla patria di cui si è figli, è l'essere l'espressione pura, genuina della propria gente. Volete essere internazionali? Siate nazionali, profondamente, radicalmente nazionali: non c'è altra regola, non c'è altra ricetta, non c'è altra dottrina.

Ma qui, nel *Collega Crampton*, Gerardo Hauptmann compose appena un abbozzo di commedia, uno schema. Vedete: nel primo atto, nell'eterno primo atto, d'una lunghezza inverosimile e intollerabile, egli s'indugia, va a tentoni, vuole procedere, e veramente sta sempre allo stesso posto: descrive Crampton, lo analizza, lo sviscera, torna a descriverlo, ad analizzarlo, a sviscerarlo, incontentabile, insoddisfatto, temendo non aver detto mai abbastanza; e insiste, e si ripete, e si stanca e ci stanca: Crampton è un grande pittore decaduto: Crampton è un ubbriacone, Crampton è un miserabile, Crampton è finito: traversano l'anima sua ottenebrata lampi di orgoglio, memorie di un passato glorioso, talvolta si risolleva, spesso prorompe: è brusco, è violento, è anche manesco, ha un cuor d'oro sotto la scorza più ruvida: ma questo non gli serve a nulla: tutto congiura contro di lui, i suoi vizî, il suo disordine, la sua lingua, la sua superbia: lo destituiscono da professore dell'Accademia di Belle Arti, lo cacciano in mezzo alla strada, non ha più famiglia, non ha più scolari, non ha più amici: è solo, è povero, è vagabondo, è un pezzo di naufragio.

Secondo atto, seconda descrizione: Crampton

nella miseria, Crampton nell'abbrutimento, Crampton nascosto in un'osteria, fra compagnia malvagia e scempia, insieme ad ubbriaconi della specie peggiore. Senonchè Crampton è davvero finito, esaurito, vuotato. In questo senso che l'autore non ha più nulla da dire intorno a lui: e quindi è costretto a fargli ripetere tutto quanto egli gridava, urlava, balbettava nel primo atto. Vero è che l'autore qui si sbriga: nel primo atto non finiva mai: qui va di furia e strozza la commedia appena cominciata. Si tratta di salvare Crampton: egli ha una figlia, un angelo, uno scolare, altro angelo: la figlia e lo scolare si amano: lo trovano, lo pescano, lo tolgono alla sua miseria, alla sua abbominazione, lo conducono in un bello studio di pittore, che dovrebbe essere arioso ed elegante, ed arredato cogli oggetti che gli furono cari, ricomprati ai suoi creditori. E allora terzo atto, e matrimonio dei due, e benedizione finale. Anche questo a galoppo. A galoppo per vigoria d'artista, per quella giusta rapidità che in teatro è una cosa grande e felice? No: per mancanza di materia, per nullaggine di contenuto.

Gli spettatori applaudirono Ermete Zacconi, non applaudirono la commedia, non potevano applaudirla, perchè l'avevano cercata forse, ma non l'avevano trovata certamente. Applaudirono Ermete Zacconi, che nel riprodurre un tipo di alcoolizzato e di degenerato fu di forza maravigliosa; queste figure sono la sua passione: le studia, le fruga, direi quasi le accarezza: non v'ha particolare clinico che gli sfugga: è un osservatore incompa-

rabile, e il più attento, il più rigoroso e il più minuto che si possa immaginare. Esagera? Ma l'alcoolismo non è forse per sè un'esagerazione, esagerazione di gioia, esagerazione di tenerezza, esagerazione di dolore? Altro che in *vino veritas!* Fu molto lodata e fra i lodatori ero anch'io, la sua truccatura: rammentava la testa del mio ottimo amico Romeo Carugati, valoroso e spiritoso collega, ben diverso in realtà dal collega Crampton, Gli altri recitarono così, così: meglio di tutti la Ferrero e Dante Cappelli, per quanto comportassero le loro parti assai scialbe.

Fedra di Umberto Bozzini (Compagnia di Italia Vitaliani — 23 ottobre — *Teatro Valle*).

Per tre atti la *Fedra* di Umberto Bozzini ebbe successo felicissimo, per due almeno, il primo e il secondo, incontrastato, vittorioso e tale che ci faceva credere fosse quella di ieri una delle serate, ormai non rare, in cui si palesa la giovane forza del nostro teatro. Le sorti dell'ultimo atto furono meno liete, pare a me, parve anche ieri sera a molti che ragionavano senza pregiudizi, liberamente, e proprio colla loro testa, per cause che non avevano nulla, o assai poco, a che fare col valore intrinseco della tragedia. Queste indagherò, sebbene l'indagine non sia tra le più facili e le più piacevoli. Ma intanto debbo notare che sino dal principio l'attenzione degli spettatori fu presa dalla magia dei bellissimi versi e dalla fattura robusta

e ardita per cui l'opera drammatica pareva piantarsi saldamente e durevolmente. V'era nella sala come un senso di maraviglia: l'onda melodiosa dei numeri, il succedersi, l'incalzarsi delle immagini scultorie, la precisione degli eptiteti, un calore di eloquenza non artificioso, ma che sorgeva evidentemente da un pensiero temprato allo studio delle cose antiche e della sempiterna verità umana, avvolgevano e tenevano il pubblico. Era superata l'aspettazione, quantunque non piccola: si sentiva che l'opera era seria, solida, quadrata, e fresca anche e nuova: sincera sopra tutto. Donde un'immediata confidenza, una pronta fiducia nell'autore e nel dramma: all'autore si concedette credito illimitato: al dramma, le cui linee si accennavano vigorosamente e con chiarezza rara, con chiarezza classica, con quell'evidenza ch'è la fortuna degli antichi e di tutti coloro che si fecero alla bella scuola, si votarono le migliori speranze: il dramma destava interessamento, benchè la favola fosse notissima, desiderandosi da tutti vedere come il Bozzini fosse riuscito a svilupparla, e come e per che vie fosse giunto alla conosciuta catastrofe.

Dirò di più: pei mezzi scelti dal Bozzini a rappresentare il vetusto argomento, parve quasi che questo si affacciasse la prima volta ai pericoli della scena: gli eruditi dimenticarono Euripide, Seneca e il Racine, e gli eruditissimi il Garnier, il Gilbert, l'intollerabile Pradon, e l'inglese Smith: gli altri si liberarono dai lontani e pallidi ricordi della scuola: ci affezionammo alla Fedra come

se fosse stata l'invenzione dell'autore, d'un autore moderno che per vaghezza estetica avesse voluto inquadrare un dramma di passione nel tempo preistorico della Grecia eroica. « Io non posso soffrire le tragedie — mi diceva un candido amico mio — ma a questa pongo amore, questa mi diverte come un bel dramma di soggetto contemporaneo ».

Nel primo atto siamo dunque nel vivo dell'argomento : si sagrifica ad Afrodite, perchè la dea abbia pietà di Fedra, inferma misteriosamente :

Noi per l'afflitta d'atro morbo ignoto
Minoide il rito offriamo,

dice il sacerdote della

Bella dea d'Amatunta e di Citera,

come la chiama Giovanni Battista Marini in quella sonante ottava iniziale dell'*Adone*, nella quale osa imitare i primi versi del *De Rerum Natura*. E la malattia della figlia di Minosse c'è descritta dalla nutrice di lei, Enone (il solo nome raciniano che qui sia stato serbato) uno fra i personaggi meno felicemente trovati dal Bozzini : questa Enone non è la bizzarra balia d'Euripide, linguacciuta fantesca e dal massiccio e pericoloso buon senso, che Seneca volle riprodurre, nè la drammatica confidente della grande tragedia francese : è un personaggio di comodo, senza individualità propria,

e che termina col riuscire inutilmente poco simpatica. Comunque dice bei versi:

Or sul talamo giace
Come dal nembo rovere divelta,
Sciolte le membra e ad ogni moto inerti.
Trama di spine e foco alla dolente
Sembrano i freschi lini e atroce peso
Le chiome bionde, come un rivo d'oro
Intorno a lei fluenti...

chè qui Fedra è bionda come la tradizione vuole fosse, com'era probabilmente, se pure è mai esistita, e se non fosse stata bionda avrebbe avuto torto.

Ed ecco Ippolito: Ippolito è il forte e puro giovane, la cui immagine ci fu tramandata dai poeti antichi e che i poeti moderni hanno accolto con singolare compiacimento: meno galante e cavalleresco dell'Ippolito del Racine, meno primitivo e selvaggio, meno rude di quello vagheggiato da Euripide: non v'ha in lui quel rigore barbaro di cui parla Seneca:

In ore graio scythicus apparet rigor:

v'ha invece bontà e gentilezza e tenerezza: ha perduto fanciullo la madre, la fiera amazzone: ha sofferto d'essere orfano: vide Fedra, splendida come il sole, l'ebbe diletta quasi gli fosse sorella maggiore: poi la matrigna lo scacciò e visse in Trezene giorni oscuri e desolati: ora vorrebbe amare

ed essere amato: ha pietà di Fedra, ch'egli stima sua nemica e perchè gli sia nemica non sa. Vanta la sua predilezione per Artemide, dea della caccia. la casta Artemide, che

.......fea, terror di cervi
Lungi fischiar d'arco cidonio i nervi,

(questi due versi sono d'Ugo Foscolo, dichiararlo è sempre bene a scanso dei consueti possibili malintesi) la dea dello *Sport* o del *Diporto*, come vuole si dica mio cugino Riccardo Pierantoni. Insomma l'Ippolito del Bozzini è veramente originale e umano, è vivo e il poeta ne ha saputo trarre un grande e felice partito. Ciro Galvani riprodusse la figura, ideata con tanta genialità, efficacemente: fu giovane, fu appassionato, disse i versi giovandosi della voce pastosa e calda e della sicura conoscenza ch'egli ha del valore del ritmo e dell'intima armonia dei numeri.

Appare Fedra, in bianca veste e sotto velo candido: ella è in preda alle furie, ella pare folle: la perseguono immagini di delirio e, sacrilega, mentre il rito sta per compiersi, impreca ai crudeli immortali, ad Afrodite:

.... E tu fra tutte
Diva tremenda che in trionfo esulti
Di città rovesciate e di sgorganti
Flutti di pianto e sangue,
Tu che spietata imperi e le divine
Leggi e le umane irridi,
Or contro questa misera
Foglia in balìa del vento
La tua potenza ostenti?

Questo scoppio d'ira e di demenza della sventurata donna è magnifico, è di quelli che trascinano al plauso anche il pubblico meno sensibile: è un impeto rivelatore: la figura di lei ci si palesa intera, noi scorgiamo l'anima oppressa e dilaniata, l'anima ottenebrata che cerca la morte, e teme anche la morte:

...... Non sai che dalla Morte
Solo avrò pace... se pur nella Morte
Non mi segua l'affanno?

Nulla di più tragico e di più potente: appena ella è in iscena grandeggia, domina il dramma, n'è il centro, n'è il cuore, n'è la vita dolorosa e spasmodica. Così volle il poeta, così doveva volere, così doveva essere. Così rappresentò questa persona, non indegna di succedere alle figure immortali del maestro ellenico e del maestro francese, Italia Vitaliani, vera e forse sola attrice di tragedia che possegga il nostro teatro, continuatrice e rinnovatrice d'una tradizione che si credeva perduta. Scrivo ancora soggiogato dalla melodia della sua voce incomparabile, dalla bellezza impeccabile dei suoi gesti e dei suoi atteggiamenti: sopra tutto l'ardore ch'ella pose in ogni sua espressione, e la fiamma che la divorava, fiamma di verità e d'arte si comunicava all'animo degli ascoltatori, i quali le manifestarono con applausi reiterati e vivissimi la loro ammirazione profonda.

***

Il primo atto terminò fra grandi acclamazioni all'autore che si presentò due volte al proscenio e agl'interpreti.

Il secondo atto è nel gineceo: Fedra stanca dorme: le ancelle ciarlano e una cretese narra in audaci distici gli amori di Pasife: scena episodica che stanca alquanto gli spettatori: in fondo è un pezzo di bravura e di questi pezzi di bravura conviene sempre diffidare. L'interessamento si ridesta alla scena che segue fra Enone e Fedra, la quale rivela il suo pazzo amore per Ippolito, ed Enone che n'era conscia annunzia che ha preparato un colloquio fra la regina e il figliastro, spiegando idee assai temerarie, intorno alle relazioni erotiche, fra gente della stessa casata. Fedra vorrebbe fuggire, vinta da sentimenti d'orrore e di vergogna, poi resta, ch'è presa dalla follia del suo sogno. Ed ecco la scena fra Ippolito e Fedra, di cui scrissi, e che iersera concretata dalla rappresentazione mi parve più bella che mai: questa scena basterebbe per poter affermare con piena coscienza che il Bozzini è un poeta drammatico d'altissimo valore: è poesia dolce, voluttuosa, irresistibile.

Ippolito ha amato Fedra come sorella e quest'amore risorge ed ha accenti di passione e d'entusiasmo che ingannano la donna sciagurata, la quale nella tenerezza fraterna crede scorgere il desiderio e l'abbandono. E Ippolito per un istante s'abbandona. Queste delicate sfumature di sentimenti e di sensazioni, questi misteriosi tranelli dell'istinto, questi agguati della carne, sono rappresentati dal Bozzini come raramente furono sulla

scena: raramente uno scrittore di teatro osò figurare le pause della coscienza, i passi sottili per cui ci avviamo al delirio dei sensi e privi di volontà cadiamo nella colpa. Per un istante Ippolito vittima dell'ammirazione ideale che aveva votato alla stupenda matrigna, vittima d'un sentimento che si trasforma, che muta nome e sostanza, che forse si celava nell'imo delle sue fibre, senza ch'egli se lo fosse mai confessato, per un istante Ippolito ama Fedra, come questa voleva essere amata: ma è un attimo: si ribella inorridito, prorompe irato e maledicente, mentre di fuori voci di gioia annunziano il ritorno di Teseo, il ritorno alla realtà spaventevole. E lascia precipitosamente la matrigna disperata, che annunzia con parole tenebrose propositi di vendetta:

O potenze dell'Erebo, sanguigna,
Erine cinta di serpenti... al core
Spiratemi le fiamme... una vendetta
Che me stermini e lui... e l'universo.

Quest'ultimo verso non è fra i migliori del Bozzini: a ogni modo conveniva che qui Fedra si mostrasse più donna: perchè si vuol vendicare? Per la ripulsa d'Ippolito, non v'ha dubbio: son cose che le donne non perdonano mai: perdonano la violenza, perdonano l'oltraggio, ogni sorta d'altra offesa: ma quest'offesa del rifiuto è così umiliante, così profonda pel loro amor proprio, che non hanno pace se non è repressa col più duro rigore. E forse per un provvidenziale istinto di conserva-

zione gli uomini non si rifiutano mai: le lezioni di Giuseppe Ebreo e d'Ippolito Ateniese non furono veramente senza frutto: il numero dei loro imitatori è tanto scarso che non ce ne dobbbiamo curare. Ora questo occorreva il Bozzini manifestasse e drammatizzasse: il vago desiderio di vendetta da cui Fedra è afferrata ha un che d'inverosimile e d'eccessivo: difetta qui la spiegazione umana, quel chiarimento, quella giustificazione dei motivi psicologici che in teatro è una necessità assoluta. L'atto che fu spesso interrotto da applausi terminò fra nuove ovazioni, meno calorose tuttavia che quelle le quali coronarono il primo atto: cosa di cui non mi so dare ragione, perchè questo secondo, non ostante le sue mende, vale più del primo, e il Galvani lo recitò bene e la Vitaliani maravigliosamente.

***

Bello anche per movimento, per grandezza di spettacolo è il terzo. Teseo ritorna: Fedra calunnia Ippolito, accusandolo averla violata nel sonno: Teseo crede: vorrebbe colle sue mani dar morte al figlio: poi lo scaccia e invoca terribile su lui Poseidone perchè lo castighi: mentre, compiendo un rito religioso, il re si rivolge al dio tridentato, Fedra è vinta da un nuovo delirio. Le parole di Teseo e quelle di Fedra che descrive le Furie avventate contro di lei si alternano con un effetto che dovrebbe essere di molta potenza. E il pubblico si scosse e applaudì, non quanto la scena avrebbe

meritato. Era accaduto un mutamento fra gli spettatori, e alcuni, che forse erano venuti a teatro con proponimenti non buoni, ne profittarono. L'apparizione di Teseo non aveva incontrato il favore del pubblico: « Teseo non è mai simpatico — m'osservava un esperto conoscitore di faccende teatrali — anche nella *Fedra* del Racine non dirò guasti, ma insomma disturba alquanto; in una altra Fedra recente determinò addirittura il disastro ». Eppure il Bozzini aveva con molta fermezza di linea disegnata la figura dell'eroe e in quest'atto che l'eroe doveva regnare aveva prodigata tutta la sua perizia di drammaturgo nato. Ma la voce roca del Duse riuscì sgradita ai più e certi suoi modi non parvero in armonia colla gravità tragica della rappresentazione: si ebbe come un'impressione di disagio e di squilibrio nella sala che sulla scena diventò malessere. Gli attori non se ne davano conto, non se ne daranno conto ancora adesso, ma v'hanno talvolta queste alterazioni incoscienti di umori che si riflettono sui particolari dell'interpretazione, che cagionano inconsapevoli incertezze e dannosissime: è questione di tôno: si sente confusamente il pericolo e la buona volontà fa capo a sforzi e gli sforzi si tradiscono. Non che il Duse non avesse studiata e non avesse intesa la parte: non ch'egli non ponesse in opera tutto il suo zelo perchè dovesse riuscire come il poeta desiderava: ma fu talvolta disgraziato: e la disgrazia sua fu pure disgrazia altrui.

Con questi auspici il quarto atto, in cui si narra della morte d'Ippolito, con una brevità di cui do

lode al poeta, chè se il Racine ebbe l'ardimento di rifare il divino racconto d'Euripide e lo rifece magistralmente, oggi un ritorno a quei portenti è impossibile, e in cui si reca sulla scena Ippolito morto per quella ingiusta ferocia di Poseidone, che ci dà un così strano concetto della morale degli dei ellenici, gli esseri più immorali che gli uomini abbiano mai adorato, e in cui finalmente Fedra s'uccide sul cadavere del giovane troppo amato, il quarto atto, io dicevo, non fu ascoltato serenamente com'era debito degli spettatori: alcuni dei quali mi parve brontolassero perchè c'erano sulla scena due morti e altri personaggi manifestarono il proponimento di finirla. Che direbbero costoro alla fine dell'*Otello* o dell'*Amleto,* quando la scena si tramuta in carnaio? Non sapevano che Ippolito e Fedra dovevano morire? Non sapevano che ogni tragedia implica catastrofe sanguinosa? V'ha, è vero, in quest'atto lentezza e verbosità, e c'è il guaio che si cammina su lame di rasoio e con quel pericoloso ondeggiamento fra il sublime e il ridicolo: ma è pur ricco di poesia, singolarmente pel suo colorito tetro e funebre, per quel discendere doloroso e solenne delle ombre notturne, in mezzo alle quali si levano grida d'angoscia e singulti e pianti:

Fremiti di furor, mòrmori d'ira
Gemiti di chi langue e di chi spira:

questi versi sono di Torquato Tasso, sempre a scanso d'equivoche interpretazioni.

***

Ho parlato delle attrici e degli attori che ebbero le parti principali: nel tutto assieme lo spettacolo fu bene ordinato e gli altri interpreti palesarono buon volere, finchè alcuni fra loro sciaguratamente non si disorientarono e non si smarrirono. Debbo lodare la Pezzaglia Greco, un'ancella che alle grazie dell'aspetto aggiunge bontà e chiarezza di dizione e il Fantini che faceva da sacerdote: di più mi aspettavo dalla Fantuzzi Podda, ch'era Enone, e ch'è stimata attrice valente.

Delle scene decorosa e pittoresca quella del primo, terzo e quart'atto: mediocre quella del secondo: i ricchi costumi sono di Caramba.

Il pubblico era numeroso: uomini politici e letterati in folta schiera: in un palco di prim'ordine era la contessa Ersilia Caetani Lovatelli: in un altro palco, pure di primo ordine, la giovane contessa di San Martino, leggiadrissima, ammiratissima: e altre potrei e dovrei nominare signore belle ed eleganti, ma non faccio più da tempo il *reporter* mondano, onorifico e arduo ufficio, pel quale d'altronde non ero tagliato.

Il mio giudizio sulla tragedia del Bozzini non è mutato: mi possono dolere, non mi maravigliano gl'incidenti delle prime recite, i piccoli incidenti che sembrano cose grosse e che aprono il varco a critiche avventate, errate spesso, maligne spessissimo. Le successive rappresentazioni più mature, più sicure, più tranquille riveleranno integra la singolare bontà di quest'opera d'arte così antica e così nuova, così antica pel giusto sentimento della bellezza ellenica, pel colore classico

restituito senza sforzi, senza pedanterie, senz'artifizi, così nuova per ardimento, per umanità, per quello spirito d'arte ch'è tutto nostro e che tende a un'interpretazione superiore della vita, a coglierla nella sua essenza e nella sua radice. Tali e tanti elementi vitali ha la *Fedra* del Bozzini, tali e tanti ostacoli ha di già superato, che di questi ultimi e mediocri trionferà facilmente. Migliorata la interpretazione, sarà ascoltata serenamente, e piacerà, e sempre di più.

Di alcuni suoi difetti teatrali ho detto: di altri letterari dissi altra volta, nè voglio ripetermi. Voglio ripetere tuttavia che il Bozzini è un poeta drammatico, che tale si è rivelato anche in una sera di battaglia, ch'egli ha la concezione sicura dell'opera scenica, che ne possiede la forma miracolosamente, e lo dimostra l'ossatura robusta della tragedia e la saggezza e l'armonia con cui è condotta, che questo giovane artista ha per sè l'avvenire.

Il Re d'Illiria (Compagnia d'operette di Aristide Gargano — 25 Ottobre — *Teatro Nazionale*).

Il *Re d'Illiria* è un vero *vaudeville* e coll'abbondante sua musica (non dirò che questa sia buona sempre e sia, anche rare volte, nuova) rammenta le origini del genere: fu prima commedia, farsa anzi, in cui i personaggi smettevano di quando in quando di discorrere nell'umile prosa e dicevano versi, e che versi! e li cantavano. Poi si soppresse

il canto o il canticchiamento, e restò, ahimè, la prosa e avemmo il *vaudeville* bastardo, che noi chiamiamo assai impropriamente, e non so perchè, *pochade*.

Dunque nel *Re d'Illiria,* o nei *Fêtards*, come questa farsa s'intitola in Francia, abbiamo il *vaudeville* legittimo e autentico : il *vaudeville* con tutti i trucchi del mestiere, più o meno dilettosi, gli equivoci, la rincorsa dei personaggi, gli armadî, i paraventi, e via dicendo. Il *Re d'Illiria* è un centone di motivi di già abbastanza divulgati : la fantasia dei signori Mars ed Hennequin ha rievocato una quantità di partiti di altre commedie venerande e di altre farse celeberrime.

Nel secondo atto siamo alla *situazione* dell'*Andreina* : una grande dama che capita nel camerino d'una danzatrice sua rivale, e sconosciuta da questa, vede e impara. C'è il *Re* esotico, c'è *Niniche*, c'è la *Sfumatura,* c'è un *Sogno di Waltzer,* c'è una metamorfosi che, *mutatis mutandis,* rammenta quella della *Ghescia.* Ma il tutto assieme non annoia, e poi con accompagnamento di musica anche le farse peggiori possono passare, e il *Re d'Illiria* non è fra le farse peggiori, ch'è messa su con abilità e si giova di qualche battuta spiritosa. Al primo atto abbiamo una *trovata* tutt'altro che malvagia : la banda che deve ricevere il re d'Illiria a Biarritz non sa che un pezzo, la marcia funebre di Chopin, ma sa travestirla allegramente in modo che se sì o se no si arriva a riconoscerla : la tramuta, occorrendo, in una gaia polchetta. È una buffoneria ripetuta tre o quattro volte e che desta risate facili

e non frenabili: è un'irriverenza: tuttavia lo spirito, sopra tutto quello grosso, si nutre d'irriverenza.

La marchesa *Editta di Chatellerant,* americana e puritana, è tradita dal marito, deputato conservatore: se ne accorge: piomba, come dicevo, nel camerino della rivale, ch'è *Thea,* prima ballerina dell'*Opera,* comprende che se vuol vincere deve trasformarsi, si trasforma di fatti, innamora di sè il sovrano libertino della gente illirica, mette a grave repentaglio la fede coniugale, fa passare all'onorevole consorte un quarto d'ora non piacevole, si salva a tempo, torna illibata al marito, questi torna pentito a lei... E il re Ernesto III? Il re Ernesto III crede aver trascorsa la più bella notte della sua vita con lei, credendo ella fosse *Thea*: la donna invece che gli fu compagna, era una zia della famosa ballerina, antica sua fiamma del 1878, quando principe ereditario venne a iniziarsi nelle galanterie della vita parigina. Voi capite che dal 1878 sono passati parecchi anni, che il re è tuttora un uomo tollerabile, ma la zia... non me ne parlate: la zia è una rovina. La zia spense il lume e all'oscuro tutti i gatti sono bigi.

L'operetta piacque per la buona interpretazione: Giuseppina Bianco ch'era l'eroina si palesò come sempre comica valorosa e cantatrice esperta e dalla voce gradevolissima: Alba De Rubeis apparve in tutta la sua venustà e in abiti studiati perchè questa si rivelasse perfettamente e senza risparmio: Alba De Rubeis è molto brava: ieri sera fu più brava del solito. Fu buffa assai la Baratelli ch'era

la zia. Sta bene ad Aristide Gargano la parte del re d'Illiria, il De Rubeis fu un ottimo marchese, il Trucchi fu addirittura eccellente, riproducendo un tipo comicissimo di nobile spiantato avariato e cacciatore di doti : ecco un attore che potrebbe salire al teatro di prosa e diventare un brillante di merito : ce ne sono pochi oggi. Anche le masse si condussero a dovere : le masse femminili si presentarono nel vaporoso gonnellino delle danzatrici e vi stavano alquanto a disagio : sono creature prosperose e robuste.

Dovrei raccomandare a tutti di pronunciare un poco più correttamente le parole francesi, poichè non vogliono adoperare l'equivalenti italiane : si impuntarono a sbagliare la parola *collier*, dicendola così com'è scritta, non omettendo l'*erre* finale, e non ci fu verso si correggessero, sebbene il pubblico, ch'è istruito e poliglotto, mormorasse.

L'Operetta e l'Arte — 3 Novembre.

Ieri al *Nazionale* la *Ghescia* un poco invecchiata, ma ancora arzilla e in buona salute, e serata del maestro Lovreglio, direttore di orchestra.

Vorrei discorrere dell'interpretazione, lodare chi merita lodi e biasimare coloro che, secondo me, vanno biasimati. Tuttavia debbo superare una pregiudiziale.

Occorre io dica che ricevo molte lettere ogni volta che scrivo articoli di critica, o anche sem-

plici e innocenti note di cronaca; ne ricevo firmate e anonime: i miei lettori si dilettano o a confortarmi colla loro preziosa approvazione o ad espormi dubbî, eccezioni, quesiti d'arte e talvolta a contrastare, e anche in modo brusco, quello che ho affermato e cercato dimostrare: gli anonimi hanno l'insolenza facile, non dirò coraggiosa: gli anonimi hanno anche la loro stagione, ch'è l'estiva: allora fioriscono veramente: allora il caldo giuoca brutti tiri a cervelli che non son bene saldi. Se aggiungessi che comprendo questa specie di divertimento, la mia parola sarebbe eccessiva. D'altronde penso che al mondo non è punto necessario comprendere ogni cosa.

Giorni sono mi giunse una lettera anonima, ma così gentile, così amabile, così garbata, scritta così bene e con tanto gusto, che veramente faceva eccezione alla regola, essendo le lettere anonime sempre brutte, goffe e spropositate. Quella lettera era di mano femminile, trattava una questione di arte, e mi chiedeva una risposta. La pubblicherei se non ci fossero due ostacoli: il primo è che la signora o signorina, la quale aveva la bontà di volgersi a me, mi ha espressamente vietata la pubblicazione: il secondo è che la lettera rappresenta un troppo gagliardo assalto alla mia modestia. E quanto alla risposta, la signora o signorina s'è dimenticata indicarmi ove io dovessi inviarla.

Dunque la signora o signorina diceva in sostanza: perchè voi altri critici vi affannate a giudicare le operette e coloro che le interpretano cogli stessi metodi con cui vi ponete innanzi ai melodrammi,

ai drammi, alle commedie, e persino alle tragedie, quando le tragedie spuntano per fortuna o per disgrazia del pubblico? Alle operette chiedete bontà di favola, logica, verosimiglianza, sapore d'arte, finezza, gusto, genialità occorrendo, di commento musicale: agli interpreti valore comico, bellezza di voce, sicurezza di canto. Ma l'operetta non è per definizione una cosa seria: è uno scherzo, è una buffoneria: se fa passare il tempo meno male, se fa ridere, e comunque faccia ridere, basta: voi critici andate troppo in là: sciupate la vostra fatica e confondete le idee dei vostri lettori e quelle, che assolutamente non dovete mai confondere, delle vostre lettrici.

Rispondo per quello che riguarda me, non volendo, nè potendo parlare in nome dei miei colleghi: sarebbe un arbitrio, una usurpazione. Innanzi tutto discorrendo di operette ho sempre scherzato o voluto scherzare: se la mia umile prosa questo non seppe rivelare, vuol dire ch'essa non raggiunse il suo intento: tutta colpa mia, perchè la mia prosa e io siamo termini identici. Ma, ammetto, che, pure scherzando, talvolta ho cercato, bene o male, se la commedia fosse o non fosse tollerabile, se avesse o non avesse musica ascoltabile da ben costrutti orecchi, se fosse interpretata a dovere o mediocremente o meno che mediocremente. E per questo? E' vero: oggi, come in passato, la gente va al teatro dell'operetta senza la più lontana idea di chiedere a quella scena spettacoli artistici e ricreazioni intellettuali: va per divertirsi alla buona e per ridere. Ora io domando a

mia volta: vi divertite forse se la favola è insulsa e scipita, se la musica è vacua e noiosa? Ridete, se gl'interpreti sono volgari, e se recitano come non si tollererebbe in baracche da fiere? Non si richiede siano cantanti d'alto pregio: se fossero tali, canterebbero altrove: ma le stonature mi offendono, le voci roche e ingrate m'irritano. Un cantante stonato e sfiatato non mi fa ridere, mi fa pietà.

Tutto deve essere fatto bene: l'operetta deve essere recitata con brio, spigliatamente con spirito e io domando che lo spirito sia, quanto è possibile, di buona lega: l'operetta dev'essere cantata senza soverchia ingiuria alla correttezza musicale. Giocattoli, voi dite, e ammettiamo. Ma ci sono i giocattoli graziosi, eleganti, signorili, e ci sono i giocattoli dozzinali. Se un cronista di teatro si permette qualche osservazione in argomento, esorbita veramente dal suo ufficio, o non rende qualche piccolo servizio al pubblico, allo stesso teatro, a coloro che popolano la scena? Non credo: arte leggera, arte modesta, umile, di second'ordine, ma sempre un poco arte è quella che inspirò maestri come l'Offenbach o poeti come il Meilhac e l'Halévy e critici come Giulio Lemaître: il Lemaître consacrò alle operette alcune delle sue pagine più squisite e, riderete, più dotte: amabilmente dotte, si capisce.

La fortuna di questo genere derivato dal *vaudeville* francese, che i poeti e il musicista ricordati più sopra seppero trasformare, elevandolo talvolta sino alla parodia artistica, è meravigliosa e dura-

tura. Ora io credo si volga a un'altra e più bella trasformazione, quando, come spero, diventerà schiettamente italiano (ecco il nazionalista che sbuca, ma io sono impenitente) e prenderà il posto lasciato vuoto dall'opera buffa, pur troppo morta e sepolta da un pezzo. Noi non abbiamo più la commedia musicale: l'ultima fu quel gioiello del *Falstaff*, chè le *Maschere* non riuscirono perfettamente al Mascagni. Ora la commedia musicale è necessaria: gl'italiani la sentono istintivamente e si rammaricano del silenzio di quella Musa che sorrise al Cimarosa, al Paisiello, al Rossini, al Donizetti. L'operetta serve a questo innato bisogno di musica giocosa e spensierata: serve male oggi: sostituisce troppo approssimativamente l'opera buffa, come i drammi storico-romantico e la commedia seria sostituiscono in modo inadeguato la tragedia. Ma l'esistenza di questi generi ibridi dimostra come vi sia un appetito artistico da appagare, come l'anima estetica del pubblico chieda un soddisfacimento qualunque: non ha la sostanza, e deve contentarsi d'un'ombra: Issione crede abbracciare Giunone e non stringe che una nuvola: vero è che ne nascono i centauri. Così è dell'opera buffa: la domandiamo, non ce la danno, ci offrono invece l'operetta, e noi, pure persuasi, che nel cambio abbiamo perduto, si finisce col rassegnarci. Ma ecco che Mario Costa, Ruggero Leoncavallo, e dicono anche Giulio Ricordi che musicherebbe una favola di Renato Simoni, tratta nientemeno che dalla *Secchia Rapita*, compongono musiche da operetta: sarà troppa la nostra aspettazione se attende-

remo dal loro ingegno opere d'arte? E allora non dovremmo elevare alquanto di tono la nostra critica? E forse l'averla di già elevata di tôno non ha spinto musicisti di tanto valore a tentare la buona azione di concederci un po' d'allegria e a ricondurre qualche gaiezza nella musica contemporanea, che ha molte virtù, ma non è gaia certamente? E allora, aggiungo, a questo teatro che si trasforma non occorreranno degni interpreti, e le discussioni, i biasimi, come pure le lodi non gioveranno, non hanno giovato di già alla formazione d'un'accolta di veri artisti? I veri artisti, le vere artiste già ci sono: non faccio nomi, per ragioni che s'intendono facilmente, ma sono, anche nel teatro dell'operetta, artisti che sanno recitare e che sanno cantare. Avremmo avuto altrimenti la maravigliosa interpretazione dell'aristofanesca *Turlupineide*? E certe interpretazioni di operette, dirò, classiche, come il *Boccaccio* e la *Mascotte*, o di cose nuove, come la *Vedova Allegra* o *Un sogno di Waltzer* sono forse dimenticate? Perchè ci piacquero? Perchè c'era bellezza di allestimento scenico, decoro e splendore di spettacolo, brio e spirito e correttezza e anche castigatezza di recitazione, ottima orchestra e canto non biasimevole: c'era un poco d'arte insomma.

Ho detto essere vero che il pubblico va al teatro dell'operetta senza melanconie d'intellettualità e per ridere comunque e per divertirsi alla buona. V'è una parte del pubblico maschile che ci va anche per altre ragioni, meno plausibili: ma queste non riguardano me, sopra tutto quando compio il

mio ufficio di cronista. Tuttavia il pubblico è più contento se, forse inaspettatamente, trova uno spettacolo bene allestito e bravi interpreti, se il suo riso non è destato da cose volgari e sciocche: e il pubblico ha ragione, la miglior parte del pubblico io voglio dire, colla quale la critica si deve schierare... quasi sempre.

E così risponderei alla gentilissima che ha voluto interrogarmi, e così supererei la pregiudiziale a cui ho accennato.

Ma il guaio è che non mi resta spazio per discorrere della *Ghescia* rappresentata iersera al *Nazionale*. Dirò solamente che fra il primo e il secondo atto dell'operetta inglese, l'orchestra suonò una *sinfonia* del maestro Lovreglio, sotto l'abile direzione dell'autore. E' una composizione facile, melodica, colorita, un po' ingenua, di antico stampo italiano: il primo tempo pare una *ouverture* di opera buffa: l'opera buffa non c'è; c'è, per ora, l'*ouverture* fluida e spigliata: nel secondo tempo campeggia una frase larga e simpatica: il terzo è ordito intorno a un motivo di danza, a dire il vero alquanto chiassoso c che sente l'operetta. Nel tutto assieme questo pezzo rivela ingegno e virtù d'invenzione. Il pubblico l'applaudì fragorosamente.

La Nuova Stagione di Prosa (La Compagnia Galli-Guasti al *Teatro Nazionale.* La Compagnia Di Lorenzo Falconi al *Teatro Valle* — 3 Novembre).

Iersera s'inaugurò la nostra stagione di prosa: due teatri: due òttime compagnie: artisti di fama e di valore: s'inaugurarono pure le nostre fatiche, le mie che consistono nello scrivere assiduamente cronache teatrali, le vostre che consistono nel leggere quello che scrivo: fra le mie e le vostre c'è questa differenza, che vale a dire alle mie io non posso sfuggire, alle vostre sì che potete sfuggire, facendo a meno di leggere queste mie umili prose; e per la libertà che avete, io v'invidio.

Per cominciare, iersera dovetti fare il peripatetico, errando di teatro in teatro, come usavo qualche anno fa: il *diporto* mi ringiovanì alquanto, sebbene faticoso, dato che adesso il servizio dei tranvai va come Dio non vuole e trovare vetture di piazza a una cert'ora è problema di soluzione ardua, Ma le due compagnie che inaugurarono la stagione di prosa ebbero il buon senso d'iniziare le loro rappresentazioni con commedie note abbastanza, e quindi, pure peregrinando, mi riuscì compiere il mio dovere. Per le cose nuove occorrerebbe che le due compagnie s'intendessero amichevolmente.

La compagnia Galli-Guasti-Ciarli-Bracci rappre-

sentò la *Passerelle* della signora Gressac e del signor Groisset: c'era un teatrone e nella platea del *Nazionale* si stava pigiati e qualcuno si lamentava e si lamentava anche che i giornali non si lamentassero. I giornali, caro signore, non sono sempre indovini e non potevano dire di quelle strettoie prima che i loro redattori non ne avessero provata la relativa delizia. Ora che la prova fu fatta, il redattore del *Giornale d'Italia* chiede anch'egli un po' di spazio perchè il pubblico possa godere meglio lo spettacolo e la bravura degli interpreti. I quali sono veramente di bravura rara e di raro potei pregiare come ieri sera una recitazone tanto armonica, scorrevole, piacevole e di tanta finezza: per gli spettatori fu un piacere gustoso e delicato, un godimento compiuto. Gli artisti, li chiamò così perchè sono veri artisti, fecero apparire una squisita commedia quella *Passerelle* che in realtà è uno scherzo capriccioso e falso come la falsità stessa, una farsetta in tre atti: la colorirono, l'animarono, le concedettero un brio, un sapore... Tutti sanno che Dina Galli pare fatta apposta per recitare, per vivere anzi la parte di *Giacomina.* Ma veramente si può dire per quale parte comica, e anche non comica, non sia fatta apposta questa donnina ch'è poi un'intelligenza e una forza? Più l'ascolto, più la vedo, più l'ammiro: che tesoro ella non sarebbe nelle grandi parti del repertorio e che creatrice di parti nuove? Basterebbe a darle gloria la scena della trasformazione nel primo atto della *Passerelle,* in cui rivaleggia con Gabriella Réjane: e non dico poco, e io non saprei a quale delle due attrici

si debba concedere la palma, E c'è il secondo atto! Il secondo atto della *Passerelle* recitato dalla Galli diventa un gioiello: le sue moine, le sue seduzioni, il suo spirito sono irresistibili: sopra tutto è irresistibile la sua *verità*, ed essere *vera* in una commedia falsa è un gran che: ripeto che quella donnina non recita, vive. Il Guasti era *Gardanne*, elegante, buon diavolo, intraprendente, d'una comicità perfetta e del miglior gusto: ritrovò tutte le simpatie del pubblico, del suo pubblico: le merita: dirò che le merita adesso più che mai, e si rivolgono non solo all'attore, ma al direttore, il quale si è rivelato eccellente. Rivedemmo, dopo varî anni, la Vitta nella parte di Elena, una delle migliori seconde donne della nostra scena, formosa, vestita assai bene, piena di zelo e d'anima. L'Almirante era *Bienaimè* e fu un caratterista lepido e arguto e recitò con efficacia e con precisione. L'allestimento scenico era decorosissimo, ricco anzi. Applausi a josa, senza fine.

***

E passiamo al *Valle*. Anche qui non un posto vuoto, e che pubblico! La sala più elegante che si possa immaginare: uno spettacolo! E poi si dice che le faccende teatrali non vanno e che il pubblico diserta le scene di prosa! Sono favole. Roma ha spettatori per molti teatri, purchè qualche cosa ci sia che questi chiami e solleciti. Il fascino di Tina Di Lorenzo è straordinario: l'adorano le

signore, gli uomini: tutti. Potenza di quella bellezza aurea

..... ond'ebbero
Ristoro unico ai mali
Le nate a vaneggiar menti mortali!

A lei, reduce dai trionfi americani, si fecero le maggiori feste, le più cordiali, le più schiette, le più calorose. Era bella, era la bellezza in persona, e le sue acconciature erano opere d'arte. E recitò da valorosissima artista. Non mi fu dato ascoltarla nel primo e nel secondo atto di *Divorziamo*, altra farsa: mi dissero piacque assai. Nel terzo atto, in quel disgraziato terzo atto in cui venne meno la fertilità del vecchio artefice, il quale non dubitò discendere a volgarissimi espedienti da *vaudeville*, la Di Lorenzo fu d'una comicità maravigliosa, tutta brio, tutt'allegria, tutta spigliatezza, simulò la lieve ebbrezza con tatto finissimo e con grande verisimiglianza, e fu pure voluttuosissima. Il Carini era *Des Prunelles*, il Falconi *Ademaro*: il Carini, robusto attore da dramma, recita le parti leggere molto bene, chè ha ingegno versatile e non comune virtù d'adattamento: il Falconi si affermò impagabile nella *caricatura* e destò risate clamorose e generali. Anche qui ottimo allestimento scenico.

Circolava in teatro una grande notizia, della quale ebbi cortesemente conferma dalla Di Lorenzo e dal Falconi. Il teatro *Manzoni* di Milano diventerà un teatro stabile nel prossimo triennio: la compagnia sarà quella della Di Lorenzo e del Falconi, e sarà direttore artistico Marco Praga. La nuova

compagnia permanente reciterà per cinque mesi consecutivi ogni anno, con un programma d'arte, del cui svolgimento ci fanno sicuri l'intelligenza e la volontà e la passione della elettissima donna che consacrerà alla nostra letteratura drammatica tutta la sua energia, e la grande fama e la grande esperienza del direttore illustre.

Alla nobile impresa i mie fervidi augurî. Trionfa un'idea che ho patrocinato sempre, pure tra lo scetticismo di molti, non ostante qualche momentanea delusione, e lottando contro vecchi pregiudizi. L'arte drammatica è fatta sopra tutto dagli scrittori e dalla critica che ne afferma, ne sostiene, ne difende l'esistenza e la fortuna. Ma essa non raggiungerà il suo pieno sviluppo fra di noi se non quando i comici cesseranno dall'essere vaganti come i *clerici* medievali, e non si istituiranno nelle grandi città del nostro paese teatri permanenti, i quali assicurino interpretazioni perfette e decoro di spettacoli. Tuttavia occorre non dimenticare che il primo tentativo fu fatto di Roma, che questo tentativo è di già riuscito abbastanza e meglio riuscirà se coloro che dirigono oggi il teatro *Argentina* avranno fermezza di volere, chiarezza di propositi, sentimento di arte : che queste virtù abbiano io non dubito e li attendo fiducioso all'opera.

L'esempio di Roma ha giovato al teatro milanese, che si annunzia con auspici tanto lieti. E a Roma e a Milano hanno giovato le speranze, il lavoro, la coscienza di coloro che anche nei giorni meno felici diedero all'arte drammatica italiana il meglio della loro mente e del loro cuore.

Il Re (Compagnia Galli-Guasti, Bracci, Ciarli — 4 Novembre — *Teatro Nazionale*).

Il Re piacque al *Nazionale*: quanto piacque al *Valle* l'anno scorso, proprio un anno fa? Non saprei. Sono partite di bilancio la cui esposizione, la cui sistemazione è difficile. Ed è anche delicata.

Mutato il teatro, mutato il pubblico: a breve distanza i gusti cangiano: spesso non si tratta che d'una sfumatura, ma la sfumatura c'è. Non credo che a tutti gli spettatori del Nazionale possa piacere molto la satira della terza repubblica francese, la quale solleva in certi ambienti e in certe notissime conventicole, in una singolarmente ch'è la più nota di tutte, simpatie vivissime. La satira della terza repubblica francese è anche la satira della democrazia: non fu mai cosa troppo ardua fare la satira della democrazia: tutti quelli che si sono provati, più o meno, ci sono riusciti. Ma nei credenti desta dispetto. Aggiungete che qui anche il socialismo è messo in berlina. Ora il socialismo è una fede religiosa, che ha naturalmente i suoi fanatici, i quali se si toccano le cose sante s'arrabbiano.

Tuttavia i dispetti e le arrabbiature, se mai, non si manifestarono ieri sera con atti esteriori: restarono celate nei cuori. I più si divertirono, risero, applaudirono.

L'interpretazione fu buona: quella che Dina Gal-

li diede alla parte della bizzarra *Joujou,* la moglie del deputato socialista *Bourdier,* fu eccellente. Dina Galli fece del personaggio che le toccava rappresentare una caricatura e in questa caricatura pose tutto il suo ingegno, tutto il suo spirito, tutta la sua audacia: fu in una parola *buffa,* indiavolatamente, ma artisticamente buffa, e destò ilarità continue e grandi. Fu anche audacissima nelle sue acconciature, sopra tutto in quella del terzo atto, quando accade il ricevimento del re: vestiva un abito della moda del Direttorio, di quella moda che si ebbe l'ardire di risuscitare, senza pudiche varianti, mesi sono: donde come sapete, polemiche e chiassi. L'abito era magnifico e rivelatore. Sul teatro va, sul teatro tutto passa; fuori di lì... insomma non mi pronuncio.

La parte dell'etèra *Marny,* la ninfa Egeria della terza repubblica, era affidata alla Casilini, ch'è una bella giovane e una brava attrice, veramente brava. Il *re* era il Guasti, brillantissimo e naturalissimo: avrei desiderato accentuasse di più certe note brusche, di principe selvaggio appena verniciato di civiltà che compiono questa figura, un tipo di cui si comincia ad abusare. Il moderno teatro dei nostri vicini occidentali annovera troppi re esotici: ne ha la commedia, ne ha il *vaudeville,* ne ha persino l'operetta.

Recitarono colla consueta disinvoltura, col brio, colla vivacità che tutti conosciamo, il Bracci ch'era il *Bourdier,* e il Ciarli il quale era quell'amena parodia di Sherlok Holmes, ch'è una delle invenzioni

più fortunate di questa fortunatissima farsa. Così tutti gli altri.

Loderò l'allestimento scenico: tuttavia mi sarebbe piaciuto qualche cura maggiore nei particolari del terzo atto: a me pare, per esempio, che non solamente il presidente del Consiglio dei ministri, ma tutti i ministri dovrebbero avere quelle decorazioni cavalleresche, di cui la democrazia è tanto ghiotta: il presidente del Consiglio dovrebbe sedere al posto d'onore, che si assegnò invece all'arcivescovo. Sono minuzie, altre ne potrei notare, ma non debbono essere trascurate: badando a tutto si ottiene un quadro di verità perfetto.

Le Demi-Monde (Compagnia Saltarelli diretta da Ernesto Zacconi — 6 Novembre — *Teatro Costanzi*).

Le Demi-Monde è del 1855: ora per un uomo che vive e scrive nel 1909 le commedie del 1855 non sono ammessibili: Alessandro Dumas questo prevedeva nella sua prefazione al lavoro, prefazione ch'è bellissima, che vale assai più della commedia: dunque, fra me e la felice memoria dell'illustre uomo su questo punto v'ha concordanza perfetta.

Ammetto, pur facendo scelte che a me paiono giudiziose, commedie del secolo XVI, del secolo XVII, del secolo XVIII: ammetto l'antico: il vecchio no. Le commedie che si scrivevano fra il 1850

e il 1870 sono vecchie, il *Demi-Monde* è vecchio, sa di muffa, di chiuso. Diventerà mai antico? E' lecito in argomento il dubbio.

Quanto all'essere il *Demi-Monde* vecchio, non c'è questione. È inutile i personaggi si vestano, secondo il figurino del 1855, come d'altronde sarebbe loro dovere elementare, ma i doveri elementari sono appunto quelli che i comici tralasciano d'osservare e più volentieri: il figurino appare dalla favola, dalla costruzione farraginosa e pesante della commedia, dal dialogo, dai tipi, che poi non sono tipi: quel *Nanjac*, quel *Jalin*, quella *Susanna* sono lontani da noi mezzo secolo, sono morti e ben morti; ed è strano, ma è così, nemmeno i loro contemporanei superstiti hanno con loro una qualche rassomiglianza: il mezzo secolo ch'è passato è riuscito a trasformare radicalmente quelli che nel 1855 erano fanciulli; non hanno mutato colore di capelli e fattezze solamente, hanno mutato anima: *Nanjac* è un imbecille e *Jalin* è un pessimo soggetto che s'impunta a fare il moralista: è vero che fa il moralista non per conto proprio, ma per conto dell'autore, marionetta-portavoce che vorrebbe essere simpatica e non è che la quintessenza dell'antipatia. V'hanno anche oggi degli imbecilli, v'hanno anche oggi dei pessimi soggetti che s'impuntano a fare i moralisti: tuttavia sono diversi: altro linguaggio, altri costumi, altra conformazione psicologica: quelli che rivedemmo ieri sera sono incomprensibili, pare si vogliano prendere giuoco di noi, sono millantatori, sono retori che parlano bene (in francese s'intende, in italiano

parlano come pescivendoli) ma razzolano male. Sono odiosi... perchè non ostante il loro spirito sono stupidi: non v'ha nulla di più odioso d'una persona di spirito che pretenda farci sorridere con certe storielle rancide e scipite. Escludo dal biasimo *Susanna d'Ange*: questa è simpaticissima, benchè convenzionale: ma l'autore s'è accanito contro di lei, s'è sforzato a demolirla con tutto il suo furore d'asceta rigido e cattivo: pessimo consiglio: i grandi scrittori non hanno mai fatto così: hanno creato il bello nel brutto e nell'orrendo: hanno fatto i malvagi, come sono, malvagi: Alessandro Dumas ha voluto fare Susanna più malvagia del vero, e la sua creatura gli si è ribellata, e gli ha detto: io sono migliore degli altri, sono migliore di te, sono migliore della tua morale falsa, inumana, intollerabile: la morale del 1855: ora una morale che ha una data non è una morale: una morale che sia una morale deve valere pel 1855, come pel 1909, come pel 2000. Alessandro Dumas non era un kantiano: bisogna sforzarsi a essere buoni discepoli dell'uomo di Konisberga: almeno in pratica: la teoria non importa. L'arte tuttavia è pratica.

Il *Demi-Monde* sente la moda nel 1855: anche il *Tartufo* e il *Burbero Benefico* e la *Parigina* e la *Casa di Bambola* sentono la moda dell'anno in cui vennero al mondo, ma sentono anche l'umanità. Ecco il punto. Il *Demi-Monde* non sente l'umanità, e per questo è diventato vecchio, ma forse non diventerà mai antico. Che cosa è il *Demi-Monde*? E' la descrizione d'un ambiente? Ah sì? Se c'è là dentro la descrizione d'un ambiente mi faccio ta-

gliare il collo: ci sono ciarle: c'è quell'affare delle *pesche*, un grazioso pezzo di bravura: ma che in tutti quegli atti e in tutte quelle scene si respiri il *Demi-Monde* no e poi no Voi direte: il nome ebbe fortuna. Nemmeno questo è vero, nemmeno questa intuizione, questo colpo di genio si può concedere all'autore della commedia. Per *Demi-Monde* s'intese e s'intende tutt'altro: l'autore voleva dire fiori e la gente intese picche: egli in fondo non creò che un equivoco. No: il Demi-Monde non è una commedia d'ambiente, una commedia di costumi, una commedia di caratteri. Il *Demi-Monde* è una commedia d'intreccio: è un problema qualunque: come Oliviero di Jalin, ozioso, vitaiuolo, *fêtard*, Don Giovanni fortunato e scettico, e predicatore, riuscirà a forza di cattive azioni a impedire che Susanna d'Ange, antica sua amante, sposi l'ingenuo Nanjac? E' questa una cosa *interessante?* Forse era tale nel 1855, credo fosse tale, giacchè la commedia è vissuta, ma che quest'intreccio, a cui si deve aggiungere quello del matrimonio del sullodato Oliviero con una signorina ch'egli s'era divertito a insultare e a diffamare, debba *interessare* la posterità, i secoli dei secoli, via, è troppo grossa. La posterità, i secoli dei secoli hanno altro da fare. Ripeto: non mi create gli esempi immortali, non calzano: non mi dite che c'è anche un intreccio nel *Tartufo*, nel *Misantropo*, nelle *Donne Sapienti*, in *Pamela*, nella *Casa Nuova*, nelle *Baruffe*, negl'*Innamorati*: c'è un intreccio anche in *Amleto*, c'è un fior d'intrigo in *Molto rumore per nulla* e nel *Mercante di Venezia*. La questione è che in queste maraviglie oltre l'intreccio c'è... il

resto; e il resto è quello che preme veramente: il resto è nientedimeno che la vita: il resto è nientedimeno che l'arte: il resto non sono ciarle, divagazioni, e morale da droghieri... mi scusino i droghieri, al cui apparecchio etico io non voglio recare alcuna ingiuria... dico così per dire per abitudine, ammetto anche per cattiva abitudine. No, il resto è verità, è anima, è potenza. Voi m'intendete: ed è inutile che per atterrare il *Demi-Monde* io vi faccia l'analisi delle più celebri commedie del Molière e del Goldoni e delle tragedie e delle commedie di Guglielmo Shakespeare: sarebbe fatica vana e perdita di tempo. E d'altronde non si dimostra quello che per sè è evidente.

La serata era in onore d'Ines Cristina: ella era *Susanna*: è una parte ardua e faticosa: la Cristina la recitò bene, in alcuni punti benissimo, e fu applaudita ed ebbe i doni di rito.

Oliviero di Jalin era il Zacconi: che questo personaggio si confaccia all'eminente attore io non direi: è un personaggio troppo elegante, troppo mondano: e non serve che l'autore ne abbia voluto fare, non si sa perchè, un grande moralista e un grande giustiziere: i *di Jalin* non hanno diritto di elevarsi all'atto di cotanto uffizio: restino quello che sono, se pur sono qualche cosa. Ma l'esteriorità mondana, raffinata, il *dandysmo* è quanto si presenta del di Jalin innanzi agli occhi dello spettatore: tutte virtù, anzi tutti difetti che il Zacconi non ha: il Zacconi è un energico assertore di grandi parti drammatiche e anche di grandi parti comiche: é maraviglioso là dove c'è molto da crea-

re: vedetelo per esempio nel *Cardinale Lambertini*: che tipo egli non ha immaginato e riprodotto, e che impulso non ha dato all'opera del Testoni! E sopra tutto si manifesta artista superiore quando c'è da rappresentare un pezzo d'umanità dolente e sofferente. Invece nel genere *Oliviero di Jalin* v'ha in lui alcun che d'imperfetto, d'incompiuto: non sono solamente discutibili i suoi abiti e le sue cravatte: anche la sua galanteria, anche il suo fare da uomo di spirito si prestano a qualche obbiezione, se non a qualche censura. Vero è che quando il tôno si muta e un lampo di passione, sia pure fittizia, traversa la scena, pare che l'illustre attore raccolga le sue forze e queste si palesano gagliarde. Così ebbe momenti degni di lui nel terzo e nel quart'atto del *Demi-Monde*, anzi in tutto il quart'atto fu eccellente: si disegnava un dramma e l'attore fu quello che tanto volentieri ammiriamo e plaudiamo.

Degli altri interpreti non occorre parlare.

Lo Scandalo di Enrico Bataille (Compagnia Di Lorenzo Falconi — 8 Novembre — *Teatro Valle*).

Quando questa commedia del poeta della *Lépreuse* fu rappresentata a Parigi sulle scene della *Renaissance* sorsero contrasti vivi assai: non nel pubblico: il pubblico applaudì fragorosamente: il pubblico è buono e quelli che dicono ch'è cattivo

lo calunniano o l'adulano. Suscitò vivi contrasti fra i critici: ho letto uno studio di Edmondo See in quella deliziosa piccola rivista, un gioiello, che s'intitola *Les Marges,* e che è quanto di più aristocratico, di più fino, di più moderno, di più libero si possa immaginare ed è degna dello squisito intelletto del suo direttore, Eugenio Montfort. Il critico dei *Marges* travede per lo *Scandale,* e dice ch'è opera bellissima, geniale, un capolavoro, pur con qualche macchia: ma non ha macchie il sole? Altri articoli ho letto su questa commedia drammatica severi, rigidi, ostili sino alla violenza, sino all'ironia feroce e spietata: ne ho letti francesi e italiani: gl'italiani si schierano col pubblico milanese che pronunciò sullo *Scandale* un verdetto ben diverso da quello del pubblico parigino, un verdetto solenne e rumoroso di condanna, tanto più solenne e rumoroso, in quanto parve durante la prima recita qua e colà le sorti della commedia accennassero a sollevarsi: quindi la estrema reazione nemica fu più significativa e più brutale. I colleghi ambrosiani, ripeto, stettero col pubblico e ragionarono della precoce, rapida decadenza del Bataille. A questa non si attendevano: fu per loro delusione. Si sperava molto nel Bataille: è poeta e di razza: affrontò il teatro con intenti originali, nuovi, e con virile ardimento. Volle anche nel teatro essere poeta, volle essere psicologo, e psicologo acuto e penetrante, volle essere colui che vede in fondo alle anime, che disvela i motivi reconditi delle nostre azioni, i motivi che non si confessano, di cui non ci diamo conto: Enrico Bataille volle essere

colui che analizza, chiarisce, rappresenta il sub cosciente, vale a dire il mistero. E incominciò con *Ton Sang* e colla *Lépreuse,* opere d'arte, giovani, audaci, rivoluzionarie, che altri imitarono nella forma e nello spirito: a lui giovanissimo toccò la fortuna d'essere imitato e da poeti famosi.

Nella *Marche Nuptiale* e in *Maman Colibrì* il Bataille imprese a domesticarsi e ad ammansarsi: fece concessioni: non tante tuttavia che il suo ingegno animoso e franco non giungesse a manifestarsi a ad affermarsi: c'è artificio e c'è poesia nella *Marche Nuptiale* come in *Maman Colibrì*: la poesia vince. In *Poliche* no: *Poliche* è un passo addietro: in *Poliche* le concessioni abbondano troppo, il *mestiere* s'avanza, il Bataille rientra o entra nella falange dei fornitori titolari del commercio francese, fra coloro che lavorano nel genere d'esportazione. Il poeta riappare nella *Femme Nue*: non si emancipa del tutto, ma crea anime e quadri che non si possono dimenticare, o almeno non si possono dimenticare facilmente. Ma c'è il ritorno alla vecchia commedia drammatica, complicata, lunga, confusa, ove è abuso dei partiti descrittivi ed episodici, ove la linea fondamentale, l'essenza del dramma si perdono.

In questo *Scandale* il ritorno è ancora più sensibile e più biasimevole: qui dentro c'è troppa roba: c'è cumulo di effetti e di effetti preparati non per persuadere e per commuovere lo spettatore, ma per indurre in lui comunque maraviglia, per fargli sclamare: « Toh! Guarda che cose! E donde vengono? E chi se le aspettava! » C'è molto

arbitrario, molto convenzionale, molto *pathos* di maniera e di ricetta. Sì: si torna addietro: il Bataille non è più lui: il Bataille si guasta come s'è guastato e credo irrimediabilmente il Bernstein, come si guastano tutti quelli che invece di fare gli artisti, fanno i produttori industriali e ad alta pressione. Dicono che questo sia l'effetto della vita parigina e non della parigina soltanto: occorre produrre molto, perchè in oggi si spende molto, e quindi occorre guadagnare molto: la vita costa, le amanti costano, anche le mogli costano, così le proprie come quelle degli altri.

Io non entro nella faccende personali del Bataille: non so niente di lui, dei suoi costumi, del suo bilancio: non ne so niente, non ne voglio sapere niente. Ripeto quello che si afferma in linea generale, che vale a dire gli autori drammatici si tramutano in macchine ed è per questo che le opere loro appaiono sopra tutto meccaniche. E' meglio lavorare con saggezza e con rispetto dell'arte: vedete l'Hervieu: una commedia ogni due anni: il Porto-Riche: una commedia ogni cinque: il de Curel: una commedia ogni dieci. Ma sono artisti. Il Bataille *era* un artista.

***

Ed è un artista ancora, talvolta. Osservate la fine del primo atto dello *Scandale*: la scena fra *Artenezzo*, lo scroccone bello e fatale, e la signora *Férioul*, la buona e disgraziata signora Férioul, è da grande drammaturgo, dolorosa, triste,

potente, e sopra ogni cosa *vera*. Il nostro pubblico la fischiò ieri. La signora Férioul è una provinciale, moglie del sindaco di Grasse, uomo d'alto affare nelle industrie, e in procinto di diventare senatore della vicina e felice repubblica: è stata onesta e semplice, modello di moglie e di madre. Che idea ha avuto il signor Férioul di recarsi a Luchon, in vacanza, alle acque, con tutta la sua casa, moglie, figli e *miss* inglese? A Luchon si respira un'atmosfera morale viziata, così ci ammonisce l'ammiraglio *Gravières*, un marinaio che parla come un letterato, nel testo francese s'intende. Ma la marina francese non si vanta d'un Pietro Loti? A Luchon le tentazioni sono molte, sopra tutto per le provinciali di trentacinque anni e che sino a trentacinque sono state oneste come l'onestà in persona. E la signora Carlotta Férioul casca come una pera matura fra le braccia (colpo di fumine!) di Artenezzo ch'è un avventuriero, un pessimo soggetto, una canaglia! *Artenezzo!* È un italiano, chiederete voi? No, gl'italiani non si usano più, dopo le amichevoli intelligenze fra le due nazioni cugine: adesso si usano i rumeni: Artenezzo è rumeno. Sempre latino tuttavia. Che i francesi vadano sempre a pescare i farabutti nella latinità è cosa che stupisce, nè sulla latinità del popolo rumeno può cader dubbio, chè, si sa, i rumeni discendono da coloni romani, mandati in quei paesi da Traiano, il quale fu un ottimo imperatore.

Dunque Artenezzo si rivela nella forte e insolente scena finale del primo atto: bussa a denari

e si contenta d'un magnifico anello. Carlotta sente vincersi dallo schifo: santo Dio! già che c'era, poteva scegliere meglio; ma le donne di trentacinque anni non scelgono, prendono quello che capita.

Il pubblico, iersera, si mise di cattivo umore, se la prese con Artenezzo, che offendeva la sua fibra morale. Eppure taluno mise sulla scena bricconi peggiori di Artenezzo e il pubblico non si adontò per questo. Ma insomma Artenezzo non piacque, Artenezzo rovinò la commedia, che meritava d'altronde rovinare: tuttavia per altre ragioni.

La famiglia torna a Grasse, e abbiamo il secondo atto, per tre quarti perfettamente inutile e tutto imbastito sui mezzucci cari al Sardou. Ciò non ostante anche qui c'è una bella scena. Artenezzo arriva a Grasse, Artenezzo ha l'audacia di penetrare in casa Férioul, di chiedere un colloquio al marito, il quale, non sapendo nulla di nulla, lo riceve cortesemente. A che serva questo non si capisce. Si capisce tuttavia che serve a mostrare Carlotta disperata: ella è certa che il suo amante di una settimana è venuto a tentare un ricatto, che quindi si tratta d'una catastrofe, che la sua vita è perduta. E sta ad attendere la fine del colloquio fra il marito e l'amante con un'ansia, un'esaltazione fatta d'angoscia e di paura, veramente drammatica. Qui Tina Di Lorenzo fu maravigliosa e applauditissima. Carlotta ha la fortuna di possedere una quantità di amici e di confidenti, e di questi amici e confidenti il Bataille usa e abusa senza risparmio: così ella racconta tutto all'amico *Jeannetier*, e questo buon diavolo corre immedia-

tamente dal procuratore della repubblica, ch'è pure un amico, un confidente, una persona di discrezione assoluta. Una corsa inutile anch'essa: Artenezzo è migliore della sua reputazione, benchè meritatissima, Artenezzo non ha rivelato nulla, non ha tentato nessun ricatto, si trova solo colla sua ex-amante che lo colma d'improperi, ma egli per tutta risposta le restituisce le sue lettere, il che è da gentiluomo, e le narra la vita pietosa vissuta da lui. L'altra si commuove alquanto, e Artenezzo può andarsene con Dio. Dove va? A Parigi a farsi processare per truffa. E la povera Carlotta che si credeva salva è di nuovo alle brutte: si procede contro Artenezzo, e per una combinazione disgraziata, la giustizia richiede la testimonianza di lei. E allora si confida col cancelliere del tribunale di Grasse, altro amico prezioso, e per giunta debitore del marito. Il degno uomo la consiglia a non ricorrere a sotterfugi e a recarsi a testimoniare. Va bene: Carlotta fingerà che sua madre sia ammalata e farà il viaggio doloroso. Ma ecco che nel marito si destano sospetti: egli sa che sua suocera non è a Parigi, fiuta l'intrigo, strappa la verità o parte della verità all'egregio e timorato cancelliere: il resto apprende dal telefono, chè la moglie aveva telefonato al procuratore della repubblica, e aveva poi lasciato il ricevitore fuori di posto: Férioul se ne accorge e dice: qui sotto c'è qualche guaio: chiede il numero col quale si era poco prima comunicato: l'ottiene... E qui scoppia nella sala un grido d'indignazione: questo appare troppo! Da noi un abbonato che chiedesse una cosa simile riceve-

rebbe dalle signorine per tutta risposta un'ingiuria sanguinosa: sono tanto gentili e premurose e attente! A ogni modo il mezzuccio riesce: Férioul sa quanto gli basta. E allora da grande giustiziere convoca *illico et immediate* un consiglio di famiglia, madre, figli, *miss*, *chauffeur*, serva in costume, e altri, e fa venire l'accusata: sta per scagliarsi contro di lei e per gridarne la colpa: ma assalito d'un tratto da un provvidenziale pentimento se la prende col figlio, affermando che questi s'è fatto cacciare dal ginnasio. Non era vero, ma Férioul aveva bisogno di sfogarsi con qualcuno. Il Carini ch'era Férioul recita stupendamente, meriterebbe un'ovazione, tuttavia il pubblico è fuori della grazia di Dio: il finale gli pare barocco, grottesco, una canzonatura e mugghia, e tempesta, e sibila.

Ultimo atto: voi vedete che il dramma si è trasformato, non è più quello di Carlotta, non è più quello di Artenezzo, è diventato quello del signor Férioul: evidentemente il Bataille non aveva idee chiare: voleva scrivere qualche cosa che facesse molto effetto e l'effetto è andato cercando un po' di quà, un po' di là, mentre architettava il suo lavoro. Férioul si decide: la moglie tornerà fra breve da Parigi: sa che Artenezzo è stato assolto, che tutto è finito, ma che lo scandalo nella cittadina provinciale ingrossa e tanto ch'egli deve dimettersi da consigliere generale e da sindaco e rinunziare al laticlavio: pare che al Lussemburgo non si ammettano mariti disgraziati. I costumi francesi sono abbastanza originali. Tollererà, subirà, la sciagura e l'onta: ci sono i figli di mez-

zo: d'altronde anch'egli... sì, anch'egli, tempo fa, sedusse una povera ragazza e n'ebbe un bambino: vediamo sulla scena la sedotta e il bastardo, una vista che non piace e che irrita il pubblico a tal segno che non si capisce più nulla. Quindi Férioul sarà ragionevole, non punirà la moglie, l'accoglierà tranquillamente in casa e non dirà una parola intorno all'avventura e allo scandalo. Ella torna: e qui c'è la scena finale, ch'è indiscutibilmente insieme delicata e robusta. Un gesto e qualche lagrima negli occhi di Férioul mostrano alla moglie che il marito sa ogni cosa. « Calpestami, ammazzami » gli grida. « Taci - risponde - ci sono i nostri figli ». Stanca, affranta, distrutta Carlotta cade sopra un divano, e il marito le dice parole gravi, solenni, profonde, e lascia persino intravedere la speranza che certe ferite si possano rimarginare, e rimarginate queste, chi sa non ci sia il *perdono*, il motivo favorito dei commediografi francesi odierni. E mentre il marito parla l'esausta Carlotta si addormenta. « Questa è la vita, questa è la realtà » esclama Férioul con ironia amara e rassegnata: passioni, sentimenti, idee si frangono contro la miseria delle nostre forze, così deboli in fondo, così meschine, così inadeguate alla lotta; siamo povere cose! È il vero Bataille che risuscita per poco: il pubblico avrebbe dovuto inviargli un saluto di simpatia, se non altro per gratitudine di antiche e forti e belle emozioni. Invece fu feroce. Era di fatti feroce: una bella, buona, intelligentissima signora mi disse che si sarebbe desiderato Carlotta fosse morta!

***

Questa è la commedia, recitata egregiamente come ho detto dal Carini e dalla Di Lorenzo : meno bene gli altri. Questa è la commedia : una macchina in cui sono momenti pregevoli, scene che si direbbero concepite e scritte per un altro lavoro, ma nel tutto assieme male congegnata, stridente spesso, intollerabile quasi sempre : è sopra tutto vecchia, rappresenta un indirizzo dal quale dobbiamo difenderci, contro il quale dobbiamo protestare : un regresso verso una forma abusata, la più falsa, la più convenzionale, la più anti-estetica che si possa immaginare, e dalla quale credevamo esserci liberati per sempre. Se in Francia vogliono ricascarci, padronissimi, chè tutti i gusti son gusti, e sapete di chi s'innamorò Sant'Antonio. Noi non ne vogliamo sapere, noi ne abbiamo abbastanza, noi ne siamo stufi e arcistufi. Finiamola. E badiamo alle cose nostre che, tutto sommato, valgono meglio.

Il pubblico fu giusto : dico giusto nel giudizio che colpì il lavoro privo d'idee e di significazione. Sventuratamente colpì il dramma anche, e sopra tutto, nelle cose perdonabili che, ripeto, quì non mancano : ho detto male perdonabili, dovevo dire encomiabili. S'inalberò contro certe *situazioni* che sono degne d'un vero commediografo (peccato la migliore sia tolta dall'*Avventura*, romanzo del Weber, come notò persino il Doumic della *Revue des Deux Mondes* : il Bataille che imita! La cosa im-

pensierisce!) S'inalberò contro certe frasi che hanno un sapore artistico. Veramente il sapore è nell'originale: la traduzione è insipida e peggio: la traduzione è detestabile. Quando i commediografi francesi impareranno che certe traduzioni sono un danno per loro e una mancanza di rispetto verso il nostro pubblico, ch'è poi il pubblico d'una nazione grande e civile e colta quanto la francese e che possiede la prima letteratura del mondo? La sola consolazione è che lo *Scandalo*, anche tradotto bene, sarebbe caduto come cadde ieri sera e irremissibilmente.

Il suo Primo Viaggio dei Signori Xanroff e Guerin (Compagnia Galli-Guasti, Ciarli Bracci — 9 Novembre — *Teatro Nazionale*).

Si cominciò con un aperitivo di Labiche, l'*Amore dell'Arte*. Possibile che del Labiche non resti altro, almeno in Italia, che questo scherzo comico? E il *Chapeau de paille d'Italie?* E la *Cagnotte?* Come si dimentica presto... in Italia! È vero che anche in Francia... Non mi consta che colassù si usi riprodurre qualcuno di quei *vaudevilles* del fecondo e panciuto borghese (otto volumi di *vaudevilles* lasciò il Labiche, non c'è male) i quali trenta o quarant'anni or sono facevano la delizia dell'universo intero. Del Labiche non c'è che una frase immortale, veramente, autenticamente immortale: « *Embrassons-nous, Folleville!* »

L'adoperano anche gli scrittori politici: con un « *Embrassons-nous, Folleville* » si finisce bene un articolo di fondo: ecco una frase d'effetto, una pennellata artistica, sopra tutto in tema di politica estera.

Eppure l'organismo del *vaudeville* contemporaneo c'è di già nel Labiche: il *vaudeville* contemporaneo è l'esagerazione del *vaudeville* del Labiche, è il *vaudeville* del Labiche all'ennesima potenza: ma il fondo è sempre quello: gente che scappa e si rincorre, fughe e inseguimenti che s'intrecciano: questo è il *Chapeau de paille d'Italie*, questo è la *Cagnotte*, che s'italianizzò e si milanesizzò sotto il nome di *Barchett de Buffalora*, ma anche il *Barchett de Buffalora* è dimenticato: si dimentica tutto: è una desolazione!

Fra il *vaudeville* contemporaneo e quello del Labiche c'è tuttavia una differenza e d'una certa rilevanza: il Lemaître riferisce come il Sarcey facesse notare in una sua conferenza intorno al Labiche, e aggiunge « *avec une exquise pudeur* », che alla rappresentazione di *quasi* tutto il repertorio del famoso *vaudevillista* potrebbero assistere le signorine. Se qualcuno dicesse altrettanto d'un repertorio che si adorna delle *Pillole d'Ercole* e di *Niente di Dazio?* direbbe una cosa molto arrischiata.

L'*Amore dell'Arte* fu recitato a dovere dal bravo Ciarli e dalla simpatica Vitta: ma al pubblico piacque mediocremente: gli Dei se ne vanno: gli Dei se ne sono andati.

Poi si rappresentò una commedia nuova, *Il suo primo viaggio* dei signori Xanroff e Guerin, che

piacque assaissimo. C'è un re... ecco che fate la faccia brusca: il solito re che va a Parigi, ne abbiamo sino alla cima dei capelli. Ma no, vedete, questo re può passare e passa di fatti. Già è un re vero, quello che di più re si può immaginare, un re ch'esiste e regna in uno stato d'Europa, ch'è il primo dopo le sei grandi potenze, regna e non governa, perchè è un re costituzionale, prende i ministri che le camere si compiacciono offrirgli, ora conservatori, ora liberali, a vicenda: i dimostranti *pro Ferrer* non lo credevano o non lo sapevano: ma i dimostranti *pro Ferrer* non avevano la testa a segno. Insomma vedemmo ieri sera questo sovrano d'un'altra nazione cugina (quanti cugini abbiamo! È persino pericoloso!) perfettamente riconoscibile alla bella divisa di generale dell'esercito del suo paese, si dice *capitano-generale* se non mi sbaglio, alla decorazione cavalleresca che il figlio di Giovanna la Pazza recò di Borgogna; alla coccarda, al linguaggio: il personaggio era figurato dal Guasti che parla benissimo la lingua del Cervantes e di Lope de Vega, la parla meglio del francese. Dunque *el rey* ha diciotto anni e fa il suo primo viaggio a Parigi, magnificamente ricevuto dal Presidente, dal Governo della repubblica e dal popolo della *bonne ville*: sono tanto monarchici i repubblicani!

Ma Sua Maestà ignora una cosa: quale? Lascio l'immaginiate: a ogni modo saprete fra breve di che si tratta, senza che io la dica esplicitamente. *El camarero mayor*, un duca qualunque, ch'è tutto carico di croci, di cordoni, di placche, e che parla

come si parla in riva al Manzanare, ma con uno spiccato accento veneto, vorrebbe continuasse a ignorare quella tal cosa, poichè il privilegio d'insegnarla al re spetta per antichissimo e venerabilissimo privilegio alla prima dama d'onore della regina madre, ch'è poi la *tia* del sullodato *camarero*. Il quale pertanto veglia. Ma ha un bel vegliare Sua Eccellenza, il *camarero mayor* ha naturalmente titolo d'Eccellenza, c'è l'ospitale governo francese, c'è il *protocollo* che provvedono all'istruzione del *rey chico*. S. M. aveva notato all'*Opéra* una ballerina della seconda quadriglia, *un rat* come si dice da oltre un secolo, i *rats* abbondano anche nei romanzi del Balzac (badino gli attori che *rat* si pronunzia omettendo il *t* finale, altrimenti risulta la parola *rate* che significa tutt'altro) e l'attenzione del re era stata anche notata dai funzionari del *protocollo*. Quindi in una camera attigua alla stanza da letto del sovrano, il *rat* che si chiama *Aliette* aspetta: l'uomo del *protocollo* tutto gallonato presenta rispettosamente a S. M. una chiave: apra e vedrà. S. M. apre e vede e s'entusiasma: è *Aliette* in persona: *Viva il re,* dice Aliette, *Viva la repubblica*, dice il re.

La mattina dopo... eh, la mattina dopo il re è contento e felice, e altrettanto contenta e felice è la buona Aliette. Si danno del *tu*, sono amici intimi, la curiosa Aliette chiede al re notizie del suo mestiere, e il sovrano glie le dà un po' malinconicamente. « Hai una bella posizione, tu; non hai niente da fare! » — « Disingannati, cara: lavoro dodici ore al giorno su ventiquattro » — « Ma tu

comandi » — « No, comandano i ministri, le camere, gli elettori, tanti altri » — « E quanto hai in cassa? » — « Ottocento milioni! » — « Accidenti! » — « Ma ho venti miliardi di debiti » — « Povero diavolo! Se ti posso essere utile in qualche cosa? Disponi di me... Non m'hai detto tuttavia una parola che aspettavo... ti amo » — « Non potevo, non posso: quella parola si dice da noi una volta sola in vita, e non si dice così, si dice invece: *te quiero!* » — « E perchè non potrei diventare la tua favorita? » — « Perchè non si usa più: capirai, colla stampa sovversiva! Tuttavia non ti dimenticherò mai. Prima di conoscerti ero... » — « Eri!... » — « Già » — « Dunque passerò alla storia! ». E la bella e buona ragazza rifiuta garbatamente il compenso che il re le offre: ha amato, ama: i compensi si accettano da coloro che non si amano. Bussano alla porta, il *camarero mayor* avverte il re ch'è l'ora fissata per la rassegna del presidio di Parigi: conviene dirsi addio. « Ci rivedremo? » dice il re — « No » risponde Aliette « è meglio non più rivedersi » — « Ti amo » sclama il re commosso — « Te quiero » risponde Aliette e parte.

Entrano il *camerero mayor,* entra il funzionario del *protocollo*, entrano i servi in ricca livrea: il re cinge la sciabola: il *camerero mayor* contempla addolorato e stupito il pallore del sovrano: il funzionario del *protocollo* si stropiccia le mani: il colpo è fatto.

Due atti e non c'è nient'altro. Ma sono carini, amabili, d'uno spirito gentile e sottile. Tutto sta

nel dialogo, e il dialogo, caso raro, non ha perduto nulla o ben poco coll'essere trasportato da una lingua all'altra: è uno scherzo e si ride: è anche una satira: ma è componimento più umoristico che satirico. E l'*humour* è qui grazioso e nasconde una piccola vena di tenerezza: ce ne accorgiamo: il riso si frena sulle nostre labbra, e rammentiamo... Ma, già, noi eravamo dei grandi sentimentali e sentimentali siamo rimasti. Abbiamo torto?

L'interpretazione fu squisita: Dina Galli ch'era *Aliette* fu un amore, tutta vezzi, tutta moine, semplice, schietta, ingenua, e pure tanto donna! E che passione rivelò in certi tratti, in certe battute che parevano carezze! Quando disse: *Te quiero!* si levò un immenso plauso e coi plausi salivano verso di lei parole di ammirazione. Ecco una grande artista. Il Guasti nella parte del *Re* fu di una verità maravigliosa e d'una finezza incomparabile. Così recitarono spigliatamente, briosamente il Ciarli che faceva il funzionario del *protocollo* e il Bracci che faceva il *camarero mayor*.

Pace in Famiglia di G. Courteline (Compagnia Galli-Guasti, Ciarli, Bracci — 11 Novembre — *Teatro Nazionale*).

Un altro felice successo ottenuto con poco, ma quel poco che c'è nella *Pace in Famiglia* di Giorgio Courteline è di grande valore, e in quel poco c'è molto. Un atto, una scena, ma in questo atto,

in questa scena c'è tutta una commedia: due personaggi, ma d'una verità maravigliosa, d'un *vissuto* profondo addirittura. Appena si presentarono noi sentimmo che vivevano, appena dissero poche parole noi sentimmo che respiravano, tanto era stato energico il *colpo di pollice* dell'incomparabile umorista. La *Pace in Famiglia*, la *Paix du Ménage*, si sarebbe potuta intitolare in francese *La Megère qui n'est pas aprivoisée*, in italiano *La Bisbetica indomata*. *Trielle* il marito della *Pace in Famiglia*, rassomiglia alquanto al marito della celebre commedia shakespeariana, il signor *Petruccio*: anche egli, come Petruccio cercò domare *Caterina*, cerca domare *Valentina* sua moglie. Senonchè Petruccio ci riesce e Trielle no: e sì che Caterina era peggiore di Valentina, e che Trielle quanto a spirito, ad avvedutezza, a fertilità inventiva non è inferiore a Petruccio. Ma sono passati secoli: gli uomini si sono mutati, le donne anche, e più degli uomini: le donne sono sempre capricciose, ma più furbe, hanno maggior malizia, sanno fare meglio il loro mestiere di piccoli despoti... piccoli, per modo di dire. E trionfano quando tutto pare precipiti intorno a loro, quando l'uomo, il loro perenne avversario, pare il più forte e già canta vittoria. Insomma queste care creature sono diventate inesauribili: se mentiscono, sono pericolose, se dicono la verità sono più pericolose ancora: usano di tutti i mezzi: sanno che il fine giustifica i mezzi, e il loro fine non è che comandare e accomodare il mondo a modo loro. Non conosco una commedia più femminista e pertanto più anti-

femminista di questa, perchè io credo, e voi tutti miei lettori e mie lettrici credete con me, che non vi sia niente di più anti-femminista del femminismo.

Chi è Trielle? È un letterato, uno di quei letterati di second'ordine che lavorano come dannati dalla mattina alla sera e dalla sera alla mattina, uno di quei mediocri che sgobbano indefessamente e onestamente, e che colla loro probità e puntualità di lavoratori finiscono per guadagnare abbastanza: Trielle è una fontana di articoli di varietà e di romanzi di appendice, una fontana perenne: Trielle è instancabile: se dicessi che ama la sua professione direi troppo: mentre scombicchera la sua prosa, gli esce un grido dal cuore: « Che supplizio! E gli spaccapietra si lamentano! e i tranvieri scioperano! » Grido eloquente e significativo quanto mai! Peccato Trielle e per esso Giorgio Courteline, lo abbia tolto di peso da un celebre articolo di Giulio Lemaître, da quello appunto intorno alla parodia di *Francillon* intitolata *Franc-Chignon!*

***

Trielle, come dicevo, ha una moglie, Valentina, una moglie giovine (cinque anni di matrimonio!) vezzosa, appetitosa, ma uno di quegli umorini! Valentina è in fondo terribile: è volontaria è ostinata, è insolente, è una miniera di dispetti e di parole inamabili, è di quelle che non si arrendono all'evidenza, che combattono sempre, anche quan-

do hanno l'acqua alla gola. Sapete la storia di quella moglie che diceva aver trovato non so quale animaluccio fra i capelli del marito, anzi so quale animaluccio diceva aver trovato, ma non lo *scrivo*. perchè scrivere certe cose non sta bene: il marito la picchia, ed ella insiste: il marito la lega alla fune del pozzo, ed ella continua: il marito la cala giù verso il fondo, ed ella più testarda di prima seguita a gridare la rivelazione oltraggiosa: è già immersa sino alla cintola nell'acqua e grida ancora: è tutta immersa e spinge le mani fuori del liquido elemento e fa il gesto di chi schiaccia gli animalucci di cui sopra! Tale e quale è la Valentina del Courteline.

Tutto ha tentato Trielle per domarla: *tutto fu tentato*, come canta un poeta moderno: e le buone e le cattive e le pessime. E invano. Finalmente ne trova una che vale un tesoro: quando Valentina va per riscuotere la somma necessaria alle spese mensili di casa, ottocento lire (questi coniugi non si trattano male) Trielle glie ne dà invece seicentocinquanta: centocinquanta lire trattiene a titolo di multa: ogni capriccio, ogni insolenza, ogni illogicità della signora è multata con tariffa che varia fra i cinquanta centesimi e le settanta lire. Proteste furiose di Valentina che si frangono contro la rigida imperturbabilità del marito: ella ricorre ai rimedî estremi: minaccia lanciarsi dalla finestra, e il marito apre i vetri perchè possa defenestrarsi più comodamente: minaccia andarsene e il marito le dà il buon viaggio, mentre ordina le sue cartelle e vede se corrispondono al numero di righe fissato

dal suo giornale. E allora fa il colpo: « Ho bisogno di quelle centocinquanta lire per pagare una cambiale!» «Io non la pago: è nulla per difetto di autorizzazione maritale » — « E l'autorizzazione c'è, la tua autorizzazione » — « Come? » — « Ce l'ho messa io, falsificando la tua firma! » — « Ah ladra! Ah falsaria!... meriteresti ti mandassi in galera ». La signora voleva comperare una lampada di cui s'era incapricciata ed è ricorsa a questo sistema per soddisfare il suo capriccio: ma la lampada si è rotta... Per farla breve, il marito le da le centocinquanta lire: e Valentina trionfa. « Il seguito a domani » dice Trielle scrivendo le ultime sacramentali parole della sua appendice.

Quanta filosofia in questo gustoso episodio della eterna lotta dei due sessi nemici, che il de Vigny aveva cantato di già e così superbamente, ma in altro tôno! L'episodio assorge a verità generale: queste piccole miserie della vita coniugale sono uno scorcio della commedia umana. Si ride; ma poi si pensa: È questo il frutto della più grande invenzione che abbiano fatto gli uomini per assicurare la loro felicità? Capisco: è una satira, tuttavia è molto acuta, è persino troppo acuta; finisce col turbarci. Ma al satirico, all'autore di *Boubouroche*, si battono le mani; si plaude il suo ingegno aspro e mordente, che vi appare tanto robusto sotto il tenue velo d'un piccolo scherzo. L'hanno paragonato nientemeno che al Molière: paragone audace, non temerario. La commedia, la farsa del Courteline ha sempre un valore tipico: fa ridere, dicevo, ma fa anche pensare: va assai più in là della sua

espressione immediata: ammonisce, dimostra, insegna. E diverte. Diverte come poche cose oggi divertono. Iersera il pubblico numerosissimo si divertì immensamente. La traduzione del Guasti riproduce qualche cosa della bellezza dell'originale; fin dove questo è traducibile, s'intende.

L'interpretazione del Guasti e di Dina Galli fu eccellente: Dina Galli fu un portento di civetteria e di cattiveria: fu Valentina in persona; non fu un'interprete, ma una collaboratrice. Le consiglierei recitare la *Locandiera* ormai ella è matura per la parte più bella del nostro teatro, e forse di tutti i teatri, per quella straordinaria *Mirandolina*, la donna più civetta e più cattiva, la donna più donna che abbia mai sorriso alla fantasia d'un poeta comico.

Anima Allegra di Serafino e Gioacchino Alvarez Quintero (Compagnia Di Lorenzo Falconi — 12 Novembre — *Teatro Valle*).

El Genio Alegre dei fratelli Alvarez Quintero fu rappresentato la prima volta, fu *estrenado*, come dicono gli spagnuoli, al teatro *Odeon* di Buenos Aires, il 29 settembre del 1906, protagonista quella grande attrice ch'è la Guerrero: naturalmente la parte del primo attore spettava al Diaz de Mendoza, un nobile signore che diventò comico assai valoroso per amore... dell'arte. La traduzione italiana fu fatta, in collaborazione, da Juan Fabrè, barcellonese, e da Luigi Motta, milanese: frutto di col-

laborazione l'originale, frutto di collaborazione la traduzione: è un destino!

I traduttori credettero intitolare la commedia *Anima Allegra,* titolo che risponde presso a poco al titolo spagnuolo, chè *genio* in lingua castigliana vuol dire *inclinazione, carattere,* vuol dire anche *genio,* divinità animatrice e protettrice, come rilevo dall'eccellente dizionario spagnuolo-italiano di Luigi Bacci e Agostino Savelli, altra collaborazione, che raccomando ai miei lettori, e da questo ottimo dizionario traggo anche un proverbio, il quale potrebbe servire da epigrafe al mio articolo: *genio y figura hasta la sepoltura.* Si poteva forse intitolare italianamente la commedia: *L'Allegro genietto*: ci saremmo avvicinati di più al titolo originale.

I fratelli Alvarez Quintero, Serafino e Gioacchino, sivigliani, sono celebri: dicono ci sia anche un terzo fratello, Pedro, anzi c'è un terzo fratello, perchè questa commedia è dedicata dagli autori a *nuestro hermano Pedro,* ma dicono che Pedro vive come un eremita, in piena solitudine e che aiuta da lontano Serafino e Gioacchino a formare le loro commedie: sarà verità, sarà leggenda, non so: ho letto questo in un libro assai divertente, assai vulcanico, assai americano di Juan Josè Soiza Reilly, scrittore argentino, ospite nostro (*Cien Hombres Celebres - Confesiones Literarias*). Ma dei fratelli Alvarez Quintero, della simpatia che inspirano, anzi del loro gentile fascino personale, ha detto Giulio De Frenzi, il quale ebbe la ventura di conoscerli or è poco: alle parole dell'amico ca-

rissimo io non potrei, io non saprei aggiungere nulla. A me basta riaffermare la grande riputazione che hanno conseguito nel paese natìo e fra noi, con continuo e felice lavoro: hanno scritto sino a oggi quasi sessanta fra commedie, zarzuele, *sainetes*, *juguetes comicos*, *caprichos literarios*, *pasillos*: e pare il loro genere favorito sia l'*entrèmes*, l'intermezzo, una cosa molto spagnuola. In Italia furono rivelati dall'*Amore che passa, El Amor que pasa,* una delizia che ci ricreò l'anima: mi entusiasmò: il mio entusiasmo parve ai miei colleghi e maestri quasi una follìa, una *locura,* ma gli eventi chiarirono che io non era *loco,* e se mai la mia *locura* era comune a tutto il pubblico maschile e femminile di Roma: mi trovavo in buona e numerosa compagnia. Naturalmente, poichè amo, adoro la poesia in teatro, la mia predilezione pei fratelli Alzarez Quintero si spiega e in modo perfetto: sono due poeti e due uomini di spirito. Nella loro collaborazione, nella loro *hermandad literaria* pare Gioacchino ponga la sua festività, il suo buon umore, il suo umorismo sorridente, poichè c'è anche l'umorismo sorridente, e Serafino il sentimento, il patetico, la tenerezza, l'emozione. Dicevano i due al Soiza Reilly: *Joaquin hace los chistes* (i frizzi, le facezie) *nunca escribe, el pone su alegria, y Serafin pone su nostalgia, su filosofia*: penso che questa nostalgia sia il desiderio *sempre nuovo ed affranto* della terra andalusa, e questa filosofia quella del buon senso, della verità, dell'umanità, una filosofia tran-

quilla e proba, e che pare facile, e non è tale... tutt'altro.

***

Anima Allegra ebbe ieri sera al *Valle* un esito strepitoso, fra i più franchi, fra i più cordiali, fra i più felici che siano nella mia memoria: per quanto sapevo della commedia mi aspettavo certamente un buon successo: assistetti a un trionfo, al trionfo della grazia, della delicatezza, del sorriso, della luce: c'era in tutto il teatro una contentezza, una gioia, di cui scrivendo ora, benchè pure sotto il fascino della rappresentazione e della lettura di questo gioiello drammatico, di questo gioiello letterario, non potrei dare che un pallido riflesso. *Anima Allegra* sarà per l'Italia quello che fu per la Spagna *La buena sombra* di questi fratelli, un'opera di conquista Può essere anche un insegnamento; vero è che l'insegnamento l'abbiamo di già, e che il nostro teatro, quello dialettale sopra tutto, ha dimostrato quale e quanto partito si possa trarre dalla pittura dei costumi, dall'osservazione diretta delle cose nostre, dalla riproduzione fedele dell'anima del popolo e del paese. Abbiamo di già una tradizione e gloriosa: occorre continuarla e sempre più vivificarla.

Un *patio* andaluso, in un palazzo signorile di Alminar de la Reina: dalla finestra si vede il paesaggio meridionale, soleggiato: s'odono canti, si sentono squilli di campane, si dicono poesie, i personaggi (nell'originale, s'intende) parlano alcuni

il pittoresco dialetto paesano, altri in lingua castigliana, ma colla pronuncia natìa, *con reposo y dolzura,* ridono, scherzano, si commuovono, a quando, a quando pregano, provano e manifestano la gioia di vivere, spesso colle parole più fiorite e più colorite che si possano immaginare: talvolta prende loro la mano il lirismo, e si comprende, l'umile prosa non basta più alle anime soggiogate dall'impeto delle sensazioni e dei desiderî: c'è in queste troppa giovinezza, troppa primavera: sono ardenti, bruciano: ma sono liete: la passione non le fa soffrire: l'esalta, le inebbria: è il loro momento migliore, e non lo lasciano fuggire, e parlano, e cantano, e ridono, e corrono, e danzano, e amano: talvolta piangono di felicità e di tenerezza: lagrime negli occhi e sorriso sulle labbra: amano sempre, grandi amori, piccoli amori, scherzi, gelosie, ripicchi, dispetti, conquiste, vittorie. C'è in tutto questo un grande e invidiabile ottimismo, una serenità d'idillio, ma, badiamo, non idillio vago e sdolcinato, ma l'idillio che può esistere, ch'esiste, che almeno una volta, una volta sola nella vita ha per tutti noi dolcemente confuso i confini che stanno fra la realtà e il sogno: è un idillio, ma vigoroso, ma pieno di calore, come se nelle vene della commedia corresse un sangue giovane e sano e tutto fuoco, e temperato a ogni modo dallo squisito sapore comico delle macchiette, degli episodî, del dialogo.

Eppure la casa della marchesa *de los Arrayanes* era un po' triste e severa; la vecchia marchesa *Doña Sacramento,* nella traduzione italiana *Donna*

Mercedes, passava i suoi giorni vedovili austeramente, in opere di carità e di pietà, imponendo alla sua gente rigida disciplina, aiutata dal grottesco e pedantesco amministratore *Don Eligio,* letterato di provincia, illustre ignoto, che parla sempre come un libro stampato, come un vecchio e noioso libro stampato. La marchesa ha un figlio unico, *Don Giulio,* ch'è la sua spina : Don Giulio è allegro, è vivace, è vitaiuolo anche, e abbandona spesso la casa paterna per trascorrere molti mesi a Madrid, a Granata, a Siviglia, gaiamente, follemente. « Se la vita è lieta » egli dice « perchè attristarla? Se è triste, non è umano allietarla alquanto? » Ma gli antenati che facevano? Si divertivano anch'essi e nel divertirsi quanto erano gagliardi! « E' vero » soggiunge Giulio a un richiamo patriottico della madre « da questa casa partirono gli eroi che a Baylen pugnarono e vinsero i francesi : erano migliori di me, non nego : ma si rassomigliavano più a me che ai ventenni d'oggi frigidi, ipocriti e calcolatori, inetti ad appassionarsi per una donna o per un'idea, e giovani senza giovinezza ».

A questa casa giunge una nipote di Donna Mercedes, *Lola,* nell'originale *Consolacion,* l'allegria, la giovinezza in persona, la festività stessa, e la trasforma d'un tratto, come al tocco d'una bacchetta magica; la seguono, corteo rumoroso, tutte le spensieratezze, tutte le follie dell'età : il vecchio palazzo è in rivoluzione, con sgomento della vecchia marchesa, con ira di *Don Eligio,* il quale vede compromessa la sua quiete e il suo dominio

e sente offesa la sua letteratura rancida, quando sa che quel demonio di Lola legge il Becquer, *el poeta nocivo y peligroso* il Campoamor *que llamaba las cosas por su nombre,* e, orrore! il Perez Galdos e Luis Taboada e peggio ancora, ha trovato fra i libri di lei due o tre romanzucci, *noveluchas,* del Daudet! Lola va a visitare i gitani, Lola sale sul campanile della chiesa e suona le campane a distesa, per festeggiare la bellezza del giorno, del cielo, dei campi, è un turbine di parole, è un'inventrice assidua, instancabile delle più care fanciullagini e delle più ardite monellerie: bisogna vedere come alla fine del secondo atto riesce a mutare il vecchio patio melanconico in un giardino: con che impeto, aiutata dai suoi accoliti, vecchi contadini, giovani garzoni, trasporta vasi di fiori, piante graziose, festoni di verdura: in un momento la scena è tutta fiorita, tutta colorita, il sole la inonda, dalla fontana moresca, tacita chi sa da quanti anni, si leva lieto e canoro un alto zampillo: tutti quei giovani tutti quei vecchi ringiovaniti intorno a lei, cantano, e danzano il *tango!*

E' una delle più allegre tempeste che si siano mai scatenate sul teatro. La formidabile ovazione che l'accolse palesò che il pubblico n'era tutto rapito.

Giulio, anche lui è rapito: il figliuol prodigo, perchè è venuto il buon genio, torna ad aver diletta la casa paterna: Giulio s'innamora di Lola e Lola di Giulio: e in una scena d'insuperabile finezza, senza mai dire le parole ti amo, *te quiero*, i due giovani si rivelano la loro passione, ora mot-

teggiando, ora inventando favole, ora commuovendosi, ora tornando a ridere. La vecchia marchesa si arrende, Don Eligio anche lui... sì Don Eligio, è lusingato abilmente da Lola nella sua vanità letteraria, e Lola riesce a farlo ridere, ed egli non aveva mai riso in vita sua, e gli permette di abbracciarla: Don Eligio è ai sette cieli: nella gioia comune *Lucio* il garzone grottesco e poeta, canta:

Todas las flores del campo
Ze han puesto er traje de gala,
Y tambien el zò ze ha puesto
Zu corona de oro y plata.

. . . .

(Tutti i fiori della compagna si sono vestiti di gala e anche il sole ha cinto la sua corona d'oro e d'argento).

E Lola, chiamiamola di nuovo *Consolacion*, chè il nome le sta bene, sclama « *Alegramonos de haber nacido!* » E questo non c'è bisogno di tradurlo.

Le macchiette! Hanno tutte il segno della vita: quella della vecchia nutrice *Beppa,* buona, ciarliera, rimbambita, svanita, è deliziosissima: quella di *Corallina* (*Coralito*) la cameriera di Lola è un amore: Corallina è vanitosa, Corallina è infatuata della sua bellezza, Corallina è una civetta, ha la lingua lunga e tagliente, è pettegola, è pronta, è pericolosa, è adorabile; è una servetta classica, che riede alla vita sulla scena moderna e si trova come in casa sua. E poi c'è *Lucio,* il ridan-

ciano, il *tonto*, il villico poeta, che ha paura dei quadri degli antenati, i quali antenati lo guardano troppo fisso, e guardano, caso strano, sempre lui: ora stupido, ora immaginoso, ora innocente, ora malizioso, innamorato a suo modo anch'egli di Lola, buon bevitore, buon ballerino, buon cantante, allegro sempre: durante tutta la commedia le sue risate omeriche, le sue *cargajadas*, suonano come se fossero un *leit-motiv*.

La pittura dell'ambiente è stupenda: è un *interno* degno di un pittore di prim'ordine. E tutto è discreto, tutto è contenuto, tutto è fuso: i motivi descrittivi sono a mille e non c'è uno sforzo, un'insistenza, un fuor d'opera: tutti si armonizzano colla commedia, tutti ne accompagnano lo sviluppo, tutti servono a porre in rilievo i tipi, i caratteri, le macchiette, tutti cospirano a darci quella profonda sensazione di poesia, ch'è la ragion d'essere della commedia, ch'è la spiegazione, la giustificazione, la bellezza del trionfo di ieri sera.

Anima Allegra fu interpretata con convincimento, con passione, con anima, colla mente, col cuore: l'allestimento scenico squisito, i costumi perfetti, la ricostruzione pittoresca compiuta: poesia nelle persone, poesia nelle cose. Tina di Lorenzo era una poesia vivente, bionda, la maggior parte delle andaluse, contro l'opinione generale di coloro che non le hanno mai vedute, sono bionde, vestita di bianco, col grande *manto* ricamato a fiorami e dalla ricca frangia. Recitò come non si può meglio, con tutta la freschezza, la grazia, l'impeto che occorrono per rappresentare questa figura ideale e rea-

le. Il Carini era Don Giulio e fu eccellente, squisito dicitore, spiritoso, brioso, galante, tenero, innamorato, appassionato. Il Falconi creò con una vera intuizione artistica il personaggio di Lucio, fu d'un comico vivace e straordinario, ci fece ridere sempre e di gran gusto. Il Grassi fu un ottimo Don Eligio, anch'egli meritevole della gratitudine del pubblico per la copiosa sorgente d'ilarità che volle e seppe schiudere, e Nerina Carini fu la più graziosa servetta di questo mondo, una *Corallina* autentica, goldoniana e andalusa.

Orfeo all'Inferno (Compagnia di operette di E. Vitale - 20 Novembre - *Teatro Quirino*).

Il programma dello spettacolo diceva che l'*Orfeo all'Inferno* è di Ettore Cremieux, e ch'è musica dell'Offenbach, e diceva la verità, ma non tutta la verità : c'è un altro autore di questa famosa parodia e si chiamava da vivo Lodovico Halevy : dimenticarlo è ingiusto : non si dimentica l'autore delle *Petites Cardinal,* uno dei libri più spiritosi che siano stati mai scritti. L'Halevy diventò accademico non ostante le *Petites Cardinal,* che non era certamente il miglior viatico per giungere a quella veneranda e solenne compagnia : l'Halevy diventò accademico per l'*Abbé Costantin*, che Jahvé glie lo perdoni. E poichè ho avuto l'onore di nominare il Padre Eterno così come lo chiamano gl'israeliti, noterò che gli autori dell'*Orfeo,* i poeti e il musicista, erano tutti e tre ebrei. Erano i figli

di Sem che mettevano in ridicolo la bella favola ariana, cantata in versi immortali dall'arianissimo Virgilio nell'ultimo libro delle *Georgiche*: una rivincita, una piccola rivincita, un atto di gustosa perfidia.

E un'altra cosa voglio notare: la forma drammatica manca alla letteratura ebraica, la quale ha l'epopea, la lirica, la didascalica, il poema filosofico, ma non ha il dramma: è una lacuna che m'ha cagionato sempre una impressione non lieve, e tale impressione non ha cagionato solamente in me, ma in altri più dotti di me, per dire meglio in uomini dotti, chè io non sono dotto, ma un semplice studioso, un perpetuo studente. Fra questi dotti vi fu taluno (naturalmente era un tedesco) che si ribellò innanzi al difetto evidente di quella letteratura, per tante ragioni straordinaria, e a forza di ricerche e d'ipotesi finì col dichiarare che gli ebrei ebbero drammi e sarebbero il libro di Giobbe e il Cantico dei Cantici: il Müller nella sua poderosa opera intorno all'*Islamismo* afferma che queste sono spiritose invenzioni. Invenzioni forse: spiritose non saprei. Tuttavia ecco che gli ebrei dopo tanti secoli colmano la lacuna e scrivono drammi e musica da teatro e si fanno anche applaudire: scrivono operette, creano anzi l'operetta, un nuovo genere: gli ebrei sono creatori; e non hanno creato solamente due religioni, la loro e la nostra, ma anche l'operetta. Sono molto contento di non essere anti-semita.

E crearono l'operetta appunto coll'*Orfeo all'Inferno,* la prima in data fra tutte, almeno la prima

vera, il modello, il prototipo. Ogni volta che assisto alla rappresentazione dell'*Orfeo* mi pare partecipare a un rito sacro: vado all'*Orfeo* colla stessa disposizione d'animo colla quale mi recherei alla rappresentazione d'una tragedia di Eschilo: e d'altronde l'argomento di questa farsa non è ellenico? No so se tale sia lo stato d'animo del pubblico: credo che no. Ma non importa: il fatto è che io ascolto questa musica ch'è una specie di capolavoro, e guardo quei quadri che provano quanto quelli che li hanno disegnati fossero colti e intelligenti e d'invidiabile buon umore, con un sentimento di vera e propria venerazione. I sacerdoti e le sacerdotesse che ieri sera compivano il rito nella sala del *Quirino* incredibilmente gremita di spettatori (era serata di gala, festeggiandosi l'onomastico di S. M. la Regina Margherita) palesavano, oltre al buon volere, una certa coscienza delle virtù tradizionali di questa illustre commedia musicale, riprodotta rigorosamente secondo il testo che provocò tante dispute e finì col trionfare sulle scene dei *Bouffes Parisiens*, nell'anno di grazia 1858. Più lusso, più sfarzo nell'allestimento scenico sarebbe stato necessario: sulla proprietà di certi arredi si potrebbe e si dovrebbe discutere. Ma il buon successo ci fu innegabilmente, non senza qualche merito degl'interpreti. La difficile, la spinosa parte della protagonista, che, come sapete, è *Euridice*, era affidata alla Stellina, la quale non pareva precisamente l'Euridice di Virgilio, del Poliziano e del Glück, ma tale non doveva essere l'Euridice del Cremieux, dell'Halevy e dell'Offenbach: la Stellina

ha una graziosa figura e una voce gradevole: al primo atto si smarrì alquanto e stonò: poi riprese animo e riuscì a cavarsela. Il faretrato iddio era Ines Imbimbo, un Eros dalle ricche forme, e tale da non meravigliare che il simbolo dell'Anima si fosse acceso di lui: rammento la favola, perchè so che la Imbimbo la conosce meglio dell'africano Apuleio. La Imbimbo fu un amore d'*Amore*, indiavolato, monello, brioso, pericoloso... e non aveva la benda sugli occhi, anzi li mostrava, grandi e fiammanti e incendiari, e saettava luci più temibili dei suoi dardi: un amore, non un amorino, che avrebbe potuto inspirare il Correggio (c'era nella sala un compatriota di Antonio Allegri, deputato, e sotto segretario di stato morituro) o se dire il Correggio è dire troppo, diciamo l'Albani, e contentiamoci dell'Albani, e non ci contentiamo di poco. Io adoro l'Albani; e voi? La madre di Cupido è *Afrodite*: ieri sera era la piccola Augusta Rivolta, e pareva impossibile avesse un figlio così grande: la Rivolta era un'Afrodite bambina, sorta appena dalla spuma del mare, la quale spuma dicono sia molto salata; rammentava quel simulacro della Dea ch'è nella Tribuna degli Uffizî e che s'intitola dai Medici: la Rivolta è molto carina e molto brava. Una *Giunone* veramente giunonica era la Gottardi, e una prosperosa e autentica bellezza latina, la Torriani, aveva assunto la parte di *Pubblica Opinione*: la classe a cui ho l'onore d'appartenere non poteva sperare, non poteva pretendere un simbolo migliore: la ringrazio pei miei colleghi e per me.

Passiamo al sesso men bello: ottimo *Giove* fu

il Petrucci, un valente attore zelante, misurato, efficace: *Orfeo* era l'Alessandrini che ha buone note acute; se studia, potrà diventare un tenore di pregio; ma deve studiare. *Pluto* era il D'Attino: recitò a dovere. Fu applaudito il Rosini nella parte di *John Stig*: e i tre giudici, il Vitolo, il Gottardi e il Bizzarri, e il Polizzi, ch'era l'usciere del tribunale, fecero ridere clamorosamente gli spettatori che avevano molto desiderio di ridere.

Il Pollaio di Tristano Bernard (Compagnia Galli-Guasti, Ciarli, Bracci — 25 Novembre — *Teatro Nazionale*).

L'annunzio che questo spettacolo *non era adatto per signorine* (e veramente alle signorine *Il Pollaio* non è nè adatto, nè adattabile) aveva straordinariamente affollato il teatro. E si capisce. Che quel pubblico enorme volesse rendere omaggio a uno scrittore così fertile, così spiritoso, a un umorista della grazia e della forza di Tristano Bernard io non credetti iersera, e ora che scrivo continuo a non credere. Conviene dire la verità, sempre: Tristano Bernard non è pregiato fra noi, non è conosciuto, come meriterebbe senza dubbio essere pregiato e conosciuto da un pubblico, qual'è il nostro, affetto ancora, sebbene sia sulla strada della guarigione, di gallofilia letteraria. Tristano Bernard non è conosciuto, nè pregiato, nè inteso: iersera vi fu un equivoco fra il pubblico e l'autore: quella *pochade*, e questa volta adopero la pa-

rola nel vero senso che ha in lingua francese, è una commedia: gli spettatori invece desideravano, volevano fosse uno dei soliti *vaudevilles*, e in questa volontà si ostinarono, e poichè *Il Pollaio* non è un *vaudeville* e sopra tutto non è uno dei soliti *vaudevilles*, si posero di cattivo umore, pensarono che conteneva poca cosa, ch'era troppo tenue, troppo embrionale, e così *Il Pollaio* non ebbe buon successo. Guai quando accadono siffatti malintesi: non ci si raccapezza più: e anche la buona volontà e il valore degl'interpreti non serve più a niente: si fa un buco nell'acqua, dato che buchi nell'acqua si possano fare; cosa che io non credo.

Sì: *Il Pollaio* è una commedia, una commedia genuina, una commedia autentica: commedia libertina, siamo d'accordo, commedia scollacciata: volete di più? Commedia oscena; ma commedia, quanto di più commedia si possa immaginare. Commedia che ha due atti eccellenti e un terz'atto mediocre: sebbene anche la *situazione* del terzo atto sia indovinata: ma l'autore non seppe trarne profitto: il Bernard è forse di quelli che non sanno conchiudere: e probabilmente da ironista qual'è non sente il bisogno di conchiudere: già a questo mondo che cosa si conchiude? Il più delle volte, niente.

Bertrand è un individuo, come si suol dire, fortunato: tutte le donne gli corrono dietro: c'è una sola ch'è severa con lui, sua moglie *Giacomina* (quasi tutte le mogli delle commedie francesi si chiamano *Jacqueline*: la contessa di Verrua che fu amante del duca di Savoia, poi re di Sicilia, in-

fine re di Sardegna, Vittorio Amedeo II, aveva una bambola che pure si chiamava *Jacqueline*) e *Giacomina* si ribella a quella che stima la brutalità del marito. Per consolarsi questi va a Parigi, dove due amanti *Emmelina* e la rumena *Vanina* lo riducono a mal partito e il medico gli consiglia il riposo: allora Bertrand torna in campagna presso sua moglie accompagnato dall'amico *Domenico Bernard* (ecco il primo eroe di *pochade* che si chiama *Domenico,* e grazie tanto pel mio illustre e formidabile santo protettore) il quale Domenico si trova nella posizione inversa dell'amico Bertrand, vale a dire che non gli riesce mai d'intendersi con nessuna donna: chi ne ha troppe, chi non ne ha nessuna: e Domenico è in uno stato d'irritazione, di spasimo, d'angoscia che fa pietà,

Dunque, questi due messeri giungono alla bella casa di campagna della bellissima Giacomina: questa era la Casilini e la parte era rappresentata al vero. Giacomina s'è pentita, si è riconciliata col marito, anche colla sua pretesa brutalità. E gli corre incontro aspettando... E l'altro che voleva quetare! Ma non basta: Vanina, la rumena, è penetrata nel domicilio di questi signori, prendendo il posto d'una dama di compagnia: nè basta ancora: Emmelina (oh il bel nome dell'eroina d'una squisita novella del De Musset!) piomba come un fulmine: Emmelina è un'amica intima di Giacomina. Ed ecco il *pollaio*: ecco il nostro gallo fra tre galline! Figuratevi la sua disperazione: ma che fare? Di necessità, virtù. E il gallo si rassegna, poichè questo è l'implacabile suo destino:

senonchè fra le galline sorgono terribili gelosie e una tempesta impetuosa scoppia. Tutto questo è condotto con molto brio, con molta arte: le scene si seguono veloci, s'incalzano: la posizione grottesca è messa in piena luce, mercè buffi episodî e partiti comici d'invenzione graziosissima.

Terzo atto. Il terzo atto è a beneficio di Domenico Bernard: Domenico aveva cercato il cercabile, tentato il tentabile e non era riuscito a nulla: la fortuna insolente, intollerabile, assurda dell'amico suo gli sbarrava sempre la strada. Ma pare stia per prendere la rivincita: un'idea, vi dicevo, abbastanza felice: due delle galline, spinte dalla gelosia e dal desiderio di vendicarsi, Emmelina e Vanina capitano nella stanza di Domenico: vi capita anche una servetta appetitosissima a nome *Irma*, ed era l'Almirante, e anch'ella rappresentava la parte al vero: vi capita infine Giacomina, ma quest'ultima, siamo giusti, unicamente per rintracciare il marito, di cui è sempre innamorata alla follia.

Il guaio è che tutte queste signore capitano insieme, o poco falla, e Domenico è la vittima della sua fortuna impreveduta ed enorme e le sue furie non possono appagarsi ed è pertanto disgraziato *per excessum*, come prima era *per defectum*. Così va il mondo e così termina la commedia. La quale, ripeto, cade al terzo atto: il terzo atto è condotto fiaccamente: è una povera cosa; è la rovina d'un'idea buona. Il che giustifica, almeno in parte, la resistenza del pubblico: è canone del pubblico che il terzo atto delle commedie debba essere il

migliore dei tre: se no, addio patria. Una signora molto intelligente mi diceva: ma il Bernard, l'autore vale a dire, aveva il modo per far terminare bene la commedia: non aveva sotto mano la serva? Perchè non l'ha adoperata? Pare impossibile che un uomo d'ingegno qual'è il Bernard, s'intende sempre l'autore, non abbia adoperata la serva che aveva sotto mano.

L'interpretazione fu maravigliosa: d'una scioltezza, d'una sveltezza, d'una vivacità senza precedenti. Fu una *volata*, nè più, nè meno. Dina Galli era Emmelina, se fosse possibile, più brava, più pronta, più comica del solito: un piccolo demonio, un folletto, un genietto di civetteria e di spirito. Della Casilini e dell'Almirante ho detto: la Vitti nella parte di Vanina al solito ottima. Il Guasti nel personaggio di Domenico Bernard fu audace, fu buffo, fu brillantissimo, tenendosi pur sempre in quella linea signorile per la quale è artista di tanto valore: il Bracci fu un eccellente *Dottore*: e fu degno di lode nella parte di Bertrand l'Almirante.

Si replicherà il *Pollaio* (me ne duole per le signorine) un due o tre sere tanto per vedere se possano mutare gli umori del pubblico.

Simona di Eugenio Brieux (Compagnia Di Lorenzo Falconi — 29 Novembre — *Teatro Valle*).

Commedia drammatica, anzi tragedia borghese, quindi d'argomento grave e triste, ma concepita e scritta per raggiungere un forte effetto di teatro, per agguantare lo spettatore e per destare in lui il fremito, possibilmente il grande fremito di terrore e di passione: questa è *Simona* di Eugenio Brieux, l'autore di quei *Maggiolini* deliziosissimi che mi hanno dato tanto da fare nello scorso inverno, il robusto satirico dei *Benefattori,* lo spietato critico sociale dell'*Ingranaggio* e della *Toga Rossa,* drammi questi due ultimi di nuovo ardimento e di singolare potenza, che nonostante le loro virtù, o forse a cagione delle loro virtù, non si rappresentano in Italia, ove d'ordinario della produzione francese contemporanea, non molto felice d'altronde, non si conosce che il peggio.

Il Brieux, neo-accademico, accademico appunto dopo *Simona* ch'ebbe buon successo alla *Comédie Française* nel maggio del 1908, ha nel suo paese ammiratori devoti e oppositori accaniti, sopra tutto nelle file della letteratura giovane e giovanissima, la quale colà, come altrove, si diverte a contestare tutti quelli che passano per *valori*: questi giovani e giovanissimi, se diventeranno *valori,* saranno contestati a loro volta: tale è la vi-

cenda, alla quale i saggi debbono acconciarsi con serena filosofia: debbono gli uomini giunti in possesso di fama lasciare che coloro i quali la fama ambiscono ardentemente, e non la posseggono ancora, esprimano a loro modo il desiderio febbrile da cui sono pervasi, la sete che li tormenta e non possono soddisfare, e molti non la potranno mai: la esprimono assalendo coll'arma incruenta della parola scritta quelli che sono giunti a mezzo del cammino della vita onorevolmente, lavorando e lottando.

All'autore degli *Avariés,* da giovane anch'egli ribelle, anch'egli recluta e fra le migliori del *Teatro Libero,* e ch'è pure lo squisito poeta comico degli *Hannetons* e delle *Trois Filles de Monsieur Dupont,* si mosse l'accusa di voler essere un moralizzatore, un predicatore, un pedante: accusa non lieve in ogni tempo, singolarmente nel nostro: non si permette a un galantuomo insegnare la morale a teatro: il pubblico crede saperne più dell'insegnante: *nemo propheta!* « Tu mi vuoi fare migliore: curati d'altro, per carità: io sono quello che sono, e non voglio lezioni da te; tanto non servirebbero a nulla. E inoltre m'annoi: io voglio divertirmi: la vita non è divertente e tu cooperi con quanti intendono immalinconirmi: non mi piaci ». — « Ma io ho ragione », dice l'autore moralista ». — « E a me che importa? », replica quell'altro, « tieniti la tua ragione, lasciami il mio torto e non affliggermi più! ».

Ecco rimproveri che a *Simona* non si possono rivolgere: *Simona* non è una predica in tre atti,

Simona non insegna niente: non dimostra niente: tutt'al più ci dice che l'uccidere la propria moglie, anche se adultera, può aprire l'adito a una serie d'inconvenienti gravissimi e che, tutto sommato, è meglio non uccidere: la qual cosa era nota.

La morte non è ancora una soluzione: non ci sono al mondo vere e proprie soluzioni, ma la morte è quanto di meno risolutivo si possa immaginare: a ogni modo ci sono gli spettri, coloro che tornano, non gli spettri che tormentano le pavide anime degli allucinati, non le ombre delle leggende popolari, non gli spiriti che si evocano col favore d'un *medium* in laboriose sedute, ma quelli che vivono dentro di noi, che vivono o rivivono e dominano, pur dopo la loro apparente dipartita, le nostre giornate mortali.

Veramente il signor di *Sergeac* non aveva avuto l'intendimento, la coscienza di uccidere la signora sua moglie. Un brutto giorno era andato a caccia: la sera doveva partire per Parigi: quando si deve partire, bisogna partire, altrimenti accade quello che accadde al signor di Sergeac, il quale tornando a casa, trovò la moglie in compagnia d'altri: d'allora in poi Sergeac non seppe più nulla, non ricordò più nulla: ma a poco, a poco la scena si ricostruisce innanzi ai suoi occhi: sì, egli vede la moglie con altri, egli la vede poi immersa nel sangue: è stata uccisa, e l'ha uccisa lui.

Questo è il culmine e questa è la fine del primo atto, un atto concitato, nervoso, rapido, quasi da *Grand Guignol*: si comincia a parlare a bassa voce, nel mistero: nella casa dov'è accaduto il

delitto i servi dicono frasi spezzate: giungono un medico, un avvocato, il padre di Sergeac, suo suocero il signor de *Lorsy*: finalmente vediamo lui, l'inconsapevole, che crede la moglie ancora viva: la scena si fa violenta, furiosa, le domande s'incalzano, prorompono tempestose: il disgraziato si sveglia, narra, urla la sua confessione e fra le grida disperate che l'accusano e lo condannano cade tramortito. Un effetto d'orrore che iersera fu compiutamente raggiunto, intorno al quale una discussione, anche una severa discussione è possibile: ma il pubblico, che non ha l'abitudine di discutere, si commuove, batte le mani, chiama gl'interpreti al proscenio.

E che può succedere dopo? Vedremo peggio? È possibile vedere peggio? Rassicuratevi, il dramma cambia strada, poichè c'è una figlia, *Simona*, la quale adora il padre ex-cacciatore e attualmente archeologo, e adora anche la memoria della mamma morta, l'adora, la venera come quella d'una santa creatura, spenta nel fiore della vita: la verità l'è celata perfettamente: nemmeno il più lontano sospetto è giunto sino a lei: e dopo quindici anni la memoria della tragedia pare cancellata per sempre.

Ma non è cancellata nell'animo dell'archeologo Sergeac: la possibile risurrezione del passato lo fa tremare di spavento, gli fa perdere la ragione: ch'egli un giorno o l'altro debba essere costretto ancora a parlare? E allora che sarà dell'amore, dell'adorazione della figlia? Voi capite che siamo al limite d'una crisi e che in questa crisi è il dram-

ma: Simona saprà ogni cosa: come saprà e che farà dopo aver saputo, *that is the question* a cui il Brieux si è prefisso di rispondere. *Simona* ha un che di matematico e di meccanico: data una situazione, sbrogliarla: di questo si tratta, e non d'altro. Per giungere alla crisi c'erano molti mezzi, molte vie, molti porti, e il nostro autore ha scelta la via più familiare agli autori drammatici, quella d'un intrigo amoroso: Simona ama *Michele Mignier*, giovane filosofo e benestante, l'ama da tre anni, lo vuol sposare, benchè il padre, che fuori di lei non ha bene al mondo, consideri con profondo rammarico l'ipotesi del matrimonio della figliuola: il matrimonio significa la separazione, la solitudine per lui e la solitudine non è comoda per chi ha avuto un passato tanto burrascoso: ma non c'è che fare: quei due giovani si amano, si sposeranno, è il loro diritto. Fin qui le cose vanno. Tuttavia *Mignier* padre, a cui il racconto della morte della signora di Sergeac (secondo una pietosa bugia quella disgraziata sarebbe perita per una caduta da cavallo) non è sembrato gran che persuasivo, fa un'inchiesta per proprio conto e giunge a conoscere quello che la giustizia umana, a quanto pare, non ha mai voluto conoscere: perchè, ed è questo un particolare intorno al quale non è piaciuto al Brieux soffermarsi, e del quale il pubblico non si è curato affatto, non ci fu nè processo, nè condanna, nè assoluzione, e converrebbe credere che in Francia si possa commettere un omicidio senz'avere altro disturbo che il proprio rimorso: disturbo di non lieve rilevan-

za, siamo d'accordo, ma insomma io pensavo che ve ne potessero essere altri e altrettanto rilevanti, se non di più. Mignier padre tronca ogni trattativa di matrimonio: il furore di Sergeac non si descrive come non si descrive il suo stato d'animo quando si trova di fronte alla figlia, che gli chiede come mai e per quale ragione si sia infranto il suo sogno. Il primo atto termina con quel formidabile interrogatorio che sapete: il secondo finisce con un altro interrogatorio, incalzante come il primo, il povero Sergeac è, dopo quindici anni, ancora un accusato che si difende disperatamente, e, stretto in una morsa, invano si dibatte: confessa aver compiuto un delitto, non dice quale, dice abbastanza perchè una fosca luce illumini le tenebre dell'animo di Simona.

Le confidenze d'una vecchia governante faranno il resto e con queste confidenze comincia il terzo e ultimo atto. Il secondo era terminato fra gli applausi. E siamo alla soluzione. Se ne presentavano due alla mente del Brieux: o Simona, rinunziando a ogni speranza di nozze, sarebbe partita per sempre dalla casa paterna, o Simona avrebbe perdonato il padre e si sarebbe quando che sia sposata col suo Michele filosofo. Il Brieux aveva scelta la prima: ma poi pensò ch'essa non conveniva a una commedia da rappresentarsi alla *Comédie Française* e al suo lascia passare accademico; ci voleva il lieto fine, altrimenti gli spettatori, che ne avevano vedute delle brutte, sarebbero usciti dal teatro di pessimo umore e la critica ufficiale la quale si schiera sempre, o quasi sempre, cogli spettatori

non avrebbe levato a cielo il lavoro, come, più o meno, ha fatto. Dunque il Brieux si ricredette e finì col preferire la seconda soluzione. C'è una scena tremenda fra padre e figlia, ma intervengono poi due personaggi, Michele il filosofo e il nonno materno di Simona, il signor di *Lorsy*, Michele ha un brusco dialogo con Sergeac, ma alla fine capisce che questi aveva pure qualche buona ragione dal canto suo e promette d'indurre il padre a consigli più miti: il nonno dice alla nipote: se ho perdonato io, non devi perdonare tu? Anche Simona capisce e si getta piangendo nelle braccia del padre. E così la commedia termina definitivamente, e il pubblico che per un momento aveva brontolato, durante la scena fra Sergeac e Michele il filosofo, si rimette ad applaudire, torna a chiamare gl'interpreti più volte al proscenio, e decreta a *Simona* quel buon successo ch'ebbe a Parigi, e che non ebbe a Torino e a Milano.

***

Fu senza dubbio un buon successo d'interpretazione: Tina Di Lorenzo fu una *Simona* robusta e passionale e non aggiungo che fu una Simona assai bella, perchè questo s'intende: trovò sopra tutto alcuni effetti di controscena di rara efficacia: disse il suo dramma intimo, ma sopra tutto lo rivelò cogli atteggiamenti del viso maraviglioso, cogli sguardi pieni di anima: fu applauditissima. Luigi Carini ritrovò sè stesso nella parte di Sergeac, ritrovò le sue note predilette, quegl'impeti vigorosi,

quegli accenti drammatici in cui palesa tutto il suo valore. Nella fine del primo atto seppe destare orrore e pietà: la ricostruzione mentale della sua tragedia traverso le oscurità dell'amnesia non poteva essere meglio manifestata e una grande ovazione del pubblico coronò la sua giusta vittoria.

Recitarono pure assai bene il Grassi, il Cassini e gli altri interpreti. Insomma il pubblico ebbe di che essere contento e il pubblico quando si tratta di dramma a tinte forti è assai difficile: questi drammi non sono la sua passione. Li tollera, li subisce: occorre costringerlo ad ammirare e ad applaudire. Ed è una bella fatica.

La critica... mi pare averla già fatta, bene o male, come so e posso. Certamente non sono fra gli entusiasti di *Simona*. Avrò torto, ma qui c'è troppo il teatro pel teatro, qui c'è solamente il teatro, vale a dire l'esteriorità dell'opera drammatica, la veste dell'opera d'arte: la sostanza non c'è: *Simona* non è altro che un tema: ho detto che questo lavoro è matematico, è meccanico: aggiungerò ch'è scolastico. Ma il tema scolastico è stato svolto da un professore e di prim'ordine: il professore ci ha insegnato come si fa a combinare un dramma, posta una determinata situazione, come si fa a schivare o a girare gli ostacoli, a perdere meno tempo che sia possibile, a giungere alle scene essenziali, e come queste scene essenziali debbano essere ordite per afferrare e per illudere gli spettatori. Insomma una lezione di tecnica, eccellente pei principianti e anche per coloro che hanno di già principiato. Tutto

questo si può, si deve ammirare, ma voi sapete che secondo me e secondo altri tutto questo non basta. Non ci sono caratteri, non c'è uno studio profondo dell'anima umana, non c'è interpretazione della vita, quindi non c'è verità artistica.

Questa sera si replica *Simona* e sarà spettacolo di gala in onore del Congresso radicale : *les radicaux s'amusent.*

La Vedova Scaltra di Carlo Goldoni (Drammatica Compagnia di Roma — 1 Dicembre — *Teatro Argentina*).

Il teatro restaurato e rinnovato apparve all'immenso pubblico più bello che mai : l'*Argentina* è il più bel teatro di Roma e uno dei più belli d'Italia : è difficile immaginare una sala più signorile, più elegante. Che le mancava un tempo? Un po' di festività, di gaiezza, di luminosità : era troppo grave e seria, pareva alquanto pesante, alquanto oscura, le signore si lamentavano, chè non vanno solamente a teatro per vedere, ma anche e sopra tutto per farsi vedere bene. Ora invece la sala è allegra, ricrea gli occhi, é tutta luce, in tutti i palchi v'è una lampada interna, gradita sorgente luminosa, per cui non si perde una sola delle avvenenze e delle ricchezze che li adornano. C'è più bianco in giro : le dorature sembrano più discrete : ci sono tappeti color rosso cupo dovunque : insomma il pubblico è ospitato come si conviene e l'ambiente è degno dell'istituzione. Faccio qualche riserva per

l'arretramento della scena: la linea della ribalta è portata a metà dei palchi di proscenio, e si sono guadagnate così tre file di poltrone, e la buca del suggeritore è rimessa al suo posto, eliminando uno sconcio che a suo tempo avevo lamentato. Tutto questo è utile, senza dubbio: ma il carattere architettonico del teatro ha forse perduto alcun che: l'architettura così armoniosa e così felice degli antichi teatri italiani, i quali avanzano tutti gli altri, soffre, a mio avviso, se non v'è rispondenza perfetta fra l'arco scenico e la ribalta: non è più quella. È una questione delicatissima di linee, di euritmia, a cui generalmente non si bada: occorrerebbe badarvi.

Il pubblico, come vi dicevo, era immenso e quale solamente si può riunire in una metropoli com'è la nostra: raramente come ieri sera si potè dare il nome d'elegante a una folla: magnifico l'aspetto delle poltrone, i palchi veramente stellati. Allo spettacolo assistevano il Re a la Regina; i Sovrani e quanto c'è di meglio nella città vollero dimostrare a questo istituto d'arte, che si è affermato vitale e forte, il loro giusto interessamento e la loro simpatia.

Si rappresentava la *Vedova scaltra* di Carlo Goldoni. La maravigliosa commedia, l'ardita, la nuova commedia giocondò il maggior numero degli spettatori: frequenti gli applausi, continue e clamorose le risate, in moltissimi quasi un senso di lieto stupore al cospetto d'un capolavoro di cui ignoravano non solamente la bellezza, la freschezza

perpetua, ma anche l'esistenza: una rivelazione e fra le più piacevoli e le più gustose.

Non mancarono i consueti incidenti che offrono facile argomento di satira e che spingono gl'ironici dotati d'alquanta intelligenza al sorriso, anche un poco amaro. Dico consueti: perchè accadono sempre allorchè si rappresenta qualche opera geniale, qualche opera consacrata da secolare ammirazione: accadono quando si rappresenta una tragedia di Shakespeare, una commedia del Molière: il Goldoni, grande anch'egli, è degno della incomprensione degl'ignoranti: è un altro dei suoi titoli di gloria, che sono molti. Notai i mormorî di taluni, che parevano e forse erano mormorî di riprovazione, ai non pochi cangiamenti di scena. Ora c'è da stupire vi siano persone benvestite e che hanno trascorso qualche anno nei licei o negl'istituti tecnici, le quali non conoscano la forma della commedia goldoniana, qual'era al tempo in cui il poeta immortale scrisse la *Vedova Scaltra* e l'idea ch'egli s'era fatta allora dell'unità di luogo. Evidentemente costoro non avevano mai letta una commedia del Goldoni e delle commedie del Goldoni non avevano mai sentito discorrere, neppure alla lontana. E io mi domando: come s'insegna la storia della letteratura italiana nelle nostre scuole secondarie? Come si provvede alla coltura generale? È possibile vi siano tanti i quali non sappiano quello che dovrebbe essere elementare? Meno congressi, signori professori, e migliori lezioni. E quello che maraviglia in certe persone è la incoscienza assoluta della loro igno-

ranza, chè questa ostentano con una temerità che se non destasse un riso di commiserazione, farebbe paura. Nel momento in cui si notavano alcuni dei fenomeni a cui accenno, un giovinotto dall'alto del loggione gridò: « Oh! Il pubblico intellettuale!» Vi confesso che avrei abbracciato quel giovinotto: a ogni modo gli faccio i miei sinceri rallegramenti. E come esponente della intellettualità di questa parte del pubblico dirò che un signore osservando come le LL. MM. si fossero ritirate alla fine del secondo atto, sclamasse: « Hanno fatto bene: per quello che ci si diverte..» Quel signore vada a sentire *Florette e Patapon* o *Un grosso affare*: ecco il genere d'arte creato per lui.

Debbo lodare la direzione del teatro e il direttore tecnico della compagnia, Ettore Paladini, e tutti gl'interpreti pel rispetto, per la religione con cui hanno riprodotto questo puro gioiello dell'arte nostra. Raramente si è rappresentata così una commedia di Carlo Goldoni, e non mai di certo con tanto lusso, con tanto buon gusto: v'erano scene che parevano quadri di Pietro Longhi, quadri animati così come li concepiva l'elegante fantasia del pittore amabilissimo: una vasta scena che figurava un *campo* con un canale al fondo pareva tratta da una tela di Francesco Guardi o del Canaletto; è opera del Rovescalli, come tutte le altre di cui ci siamo compiaciuti ieri sera. Pei costumi, per gli arredi, per la recitazione, riviveva il settecento, verso la metà del secolo, incipriato, profumato, galante, e ancora ilare e spensierato.

E questo mi parve il carattere dominante della riproduzione: darci un senso del tempo, e di quel tempo quanto aveva di gentile, di dolce, di sdolcinato, di leggiadro, di tenero, di complimentoso, di lezioso. Tale doveva essere la cura maggiore di chi ordinò lo spettacolo? Non saprei, ma conviene riconoscere ch'egli è veramente riuscito a raggiungere il proprio intento. Senza dubbio i critici consentono che nella *Vedova Scaltra*, traverso le peripezie bizzarre della commedia, e pure traverso i molti partiti tolti dalla commedia dell'arte, si mostrano i costumi dell'età, o per lo meno s'intravedono. Su questa nota si è voluto appoggiare: il direttore dell'interpretazione era nel suo diritto, e seguendo un'idea che rivela in lui studio e coltura ci concedette uno spettacolo di cui godettero i nostri occhi e il nostro spirito.

Due appunti: il primo atto s'inizia con una cena e *Monsieur Le Bleu* intuona una canzone *alla francese* che i commensali *secondano*. Ieri sera si cantò una canzone spagnuola. Se il Goldoni volle una *canzone alla francese* aveva le sue buone ragioni ed è bene rispettarle. La scena IX del terzo atto è così descritta nel testo: *Strada con bottega di caffè con sedili, e quanto occorre per servizio della bottega medesima.* Invece ieri sera apparve l'interno d'una bottega di caffè. Qui l'alterazione è un po' grave. Perchè debbono accadere tre scontri alla spada, ed è inverosimile la gente allora si battesse a duello in un caffè. Anche ora la cosa sarebbe inverosimile Per questi divertimenti si sceglie altro terreno.

L'interpretazione dimostrò negli attori una grande coscienza, uno zelo a tutta prova, come dicevo, e sopra ogni cosa un ordine impeccabile, un *affiatamento* raro. *Rosaura* era Edvige Reinach, graziosissima e spigliatissima e briosissima : vorrei dominasse un poco di più la commedia, facesse sentire che ella è la protagonista, il personaggio centrale, la creatura prediletta dal poeta e traesse maggior partito dagli stupendi motivi comici del terzo atto. Ma è difficile immaginare una figurina più goldoniana e più simpatica di lei. Un'*Eleonora* gentile e bella fu la Lombardi, e una deliziosa *Marionette* la Rossi Bissi, che rievocò veramente le servette dell'antico nostro teatro, quei folletti, quelle diavolesse adorabili per cui deliravano i nostri nonni, e i nostri nonni avevano ragione da vendere. Amedeo Chiantoni era *Monsieur Le Bleu,* il francese, e pose nella parte difficile tutto il suo ingegno e tutta la sua vigoria d'artista : nei particolari, almeno in molti particolari, fu eccellente : non così forse nel disegno di tutto il personaggio, il quale non è una caricatura, ma una satira e della satira il Goldoni, diventato ospite della Francia, si pentì un poco : pure egli confessò aver studiato il tipo dal vero, ma aggiunse che o i francesi erano mutati in venticinque anni, o si dilettano a diventare peggiori quando sono fuori di patria. Quindi *Monsieur Le Bleu* dev'essere *vero* e le sue note dominanti sono queste : un'allegria folle e una vivacità inesauribile. E su queste note il Chiantoni dovrebbe insistere. *Lord Rubenif,* l'inglese, era Ugo Farulli, che si riaffermò artista di grande valore.

Egli aveva iniziato lo spettacolo recitando una bella poesia di Antonio Della Porta, scritta quando si celebrò il centenario della morte di Carlo Goldoni, e detta in quella ricorrenza da Ida Carloni Talli al teatro di Bologna che adesso s'intitola dal nome di Eleonora Duse: una bella e robusta poesia dettata da uno fra i migliori nostri poeti contemporanei. Tale è senza dubbio Antonio Della Porta, nè mi fa velo l'amicizia che ho per lui. Vi hanno fra i nostri poeti alcuni che amano l'ombra e il silenzio, fra i nostri poeti veri, artisti profondi e anime vibranti, per esempio Antonio Della Porta, Adolfo de Bosis. Coloro che li conoscono e li stimano se ne rammaricano. Me ne rammarico anch'io che li conosco e li stimo: ma poi, considerando il chiasso volgare che si fa intorno a taluni o che taluni fanno intorno a sè, comprendo e rispetto il riserbo di questi spiriti elettissimi.

Tornando alFarulli, egli fu un *Lord Rubenif* perfetto, inglese in tutto: nella pronunzia, nel gestire, nell'atteggiarsi, nell'anima: ci diede un saggio inarrivabile di psicologia etnica, e fu applauditissimo: il Farulli riportò uno schietto trionfo e lo meritava. *Don Alvaro di Castiglia,* lo spagnuolo, era il Masi, che aveva inteso tutta la comica gravità della parte: peccato che talvolta la sua pronunzia risentisse più dello spagnuolo come si parla nell'America del Sud, che della lingua che si parla in Castiglia: è una pronunzia che i castigliani dicono non corretta, e ne sanno in argomento più di noi. Al De Antoni toccava l'onore di rappresentare l'Italia e Roma specialmente, chè

il *Canto di Bosco Nero* è romano: recitò benissimo, da amoroso, da personaggio interessante: qualche intonazione comica non avrebbe guastato, anzi sarebbe stata desiderabile. Un altro eccellente successo della serata fu *Arlecchino* e la nostra vecchia maschera fu salutata da fragorosi battimani e da franche e grandi risate: la sua popolarità ebbe come una nuova primavera, fenomeno inatteso, miracolo di cui probabilmente lo stesso Goldoni non sarebbe stato molto lieto. Occorre constatare questa indiscutibile rivincita della maschera: il caso è degno di molta considerazione. V'hanno tradizioni che non si possono spegnere: per un mezzo secolo e più *Arlecchino* è posto al bando: un servitore qualunque freddo, incoloro lo sostituisce: un bel giorno, una bella sera, ecco *Arlecchino* reduce che si ripresenta coi suoi lazzi, le sue smorfie, le sue panzane, le sue monellerie: il pubblico lo riconosce, lo accoglie come il suo miglior amico e gli vota una cordiale predilezione. Ma a parte ogni ragione tradizionale, ogni riposto motivo d'istinto, il merito della risurrezione spetta al Bissi, che fu, e dico questo senza esagerare menomamente, uno straordinario Arlecchino, un Sacchi redivivo: più volte avevo avuto ragione di discorrere della coscienza, della correttezza di quest'attore: oggi affermo ch'egli è un artista e della buona razza. Altra maschera era *Pantalone*: breve parte, e inoltre abbreviata: il Fabbri la recitò con stile impeccabile. E terminerò lodando il *Dottore*, che qui non è una maschera (Cantinelli) e *Foletto* (Conforti) macchietta assai piacevole e assai garbata.

***

Terminerò... ma come non dire una parola di questo capolavoro d'invenzione, di costruzione, d'arte comica, di studio di caratteri e di costumi, scritto dal Goldoni quando toccava il quarantunesimo anno di età e quando, dopo molti errori, iniziava quel periodo febbrile di lavoro e di gloria che gli doveva schiudere la via dell'immortalità?

La *Vedova Scaltra* rappresenta il primo passo decisivo verso la *riforma del teatro*, verso la meta che fu il sogno, l'ambizione, la gioia, il tormento della sua vita, verso la commedia umana, artistica, ch'egli doveva creare sulle rovine della *commedia dell'arte*. Quì c'è ancora la commedia dell'arte: ci sono le maschere: ci sono i motivi, i partiti cari al pubblico di quel tempo: c'è la farsa paesana: ma questa si trasforma di già: la farsa si tramuta in commedia: gli elementi della farsa s'innalzano e diventano episodi di carattere estetico: che dico episodî! Si cacciano nelle peripezie della commedia, ne sono parte integrante, acquistano una significazione, un sapore che prima non avevano. Vedete Arlecchino: non è persona, non diverte solamente, agisce, compie il quadro, colorisce a suo modo, ma efficacemente, la satira audace e originale ch'è il vero argomento dell'opera; questo popolano italiano che scimiotta i ricchi stranieri di passaggio, che fa con estro singolare la caricatura dei francesi e degli spagnuoli, è una figura

rappresentativa, non è più un burattino piacevole: è il servo che si vendica dei padroni, é lo schiavo che burla i dominatori, e adopera l'unica arma che gli è rimasta, la beffa, il riso: ride e fa ridere.

Ma la commedia nel suo concepimento e nella sua orditura annunzia *Locandiera*, gl'*Innamorati*, la *Serva Amorosa*, ci fa sentire che costui scriverà *La Casa Nova* e i *Rusteghi*. Noi siamo di già alla presenza d'un genio che ritrarrà la vita, che porrà sulla scena uomini e donne come sono nella realtà e che farà della scena un mondo: noi siamo di già alla presenza d'un artista maraviglioso nel disegno, nella perfezione dell'opera sua, che diventerà l'uomo di teatro per eccellenza, l'insuperabile. Anzi egli è di già tale. Anzi l'idea informativa della *Vedova Scaltra* è una delle più felici che abbiano arriso alla sua gioconda fantasia di poeta: nè egli più osò, nè altri dopo di lui osarono affrontare e compiere sulla scena uno studio così integro e così bello di psicologia etnica, rappresentando in quattro tipi quattro nazioni, quattro tipi stupendi di comicità e di verità: e lo studio non s'arresta ai quattro personaggi, si prolunga nella faceta caricatura d'Arlecchino, nella figura di quella deliziosa pettegola di Marionette, nelle imitazioni geniali della scaltra vedova, che si fa giuoco degli stranieri e sposa l'italiano: tutto respira il concetto che ha inspirato la commedia, ne sono coloriti tutti i particolari, tutte le battute: non c'è una scena, non c'è un episodio da cui non risulti questo paragone, questo conflitto fra gente di diversa razza, questo allegro cimento

di temperamenti nazionali riprodotti nei loro difetti col più schietto e col più vigoroso intendimento satirico.

E la commedia è leggermente immorale, quanto una commedia moderna: e quanto una commedia moderna e più ancora, è audace, è temeraria, così nell'intreccio come nel dialogo: vi si dicono semplicemente e naturalmente cose che pochi autori contemporanei, forse nessuno, oserebbe dire: fioccano l'espressioni ardite, arrischiate, c'è una franchezza che tuttora ci maraviglia, una franchezza da naturalista che alle persone e alle cose dà il loro vero nome e non si cura di perifrasi. Circola nella *Vedova Scaltra* una vita ardente e sensuale: è un giuoco d'amore e dei più serrati: si sente odore di femmina dalla prima scena all'ultima: nulla di più galante e di più seducente.

La *Vedova Scaltra* fu rappresentata in Venezia nel carnevale del 1748, al teatro di Sant'Angelo, dalla compagnia Medebac: aprì la stagione: ebbe esito entusiastico: trenta recite consecutive: affermò il nome dell'autore, assicurò la fortuna della compagnia, tanto combattuta e perseguitata. Pochi mesi dopo fu *ripresa* con eguale successo, ma allora fu discussa, criticata, lacerata dai gelosi e dai malevoli, disperati per la gloria nascente del poeta. Un tale scrisse *La Scuola delle Vedove* che doveva esserne la parodia e non n'era che una pallida imitazione: già si accennavano le lotte che dovevano amareggiare la vita del Goldoni e la prima scaramuccia annunziava le grosse battaglie future, e in cui i contendenti si chiameranno Chiari e

Carlo Gozzi. *La Scuola delle Vedove* rappresentata al Teatro San Samuele, piaceva non ostante la sua insulsaggine: il Goldoni mascherato assisteva allo spettacolo e soffriva. Protestò con un opuscolo che fu divulgato gratuitamente in tremila esemplari. Chiasso enorme. Un personaggio potente, un senatore, aveva cercato soffocare lo scandalo e minacciato *amichevolmente* il Goldoni dell'intervento del Consiglio dei Dieci! Il Goldoni palesò coraggio e procedette per la sua via imperturbabile. Ed ebbe causa vinta: le rappresentazione della *Scuola delle Vedove* fu vietata dal Governo. Ebbe causa vinta anche troppo. Due giorni dopo il decreto che vietava la parodia, ne venne fuori un altro che stabiliva la censura teatrale. Vedete quante cose belle e brutte rammenta la *Vedova Scaltra,* il cui valore storico è pari al valore artistico: scrivete della *Vedova Scaltra* e farete in iscorcio la storia del teatro italiano. È una magnifica e curiosa testimonianza d'idee e di fatti che non appartengono solamente al passato, di contese che si prolungano anche al giorno d'oggi. Occorre vederla viva sulla scena per ricordare, per ammirare, per istruirsi.

Il Goldoni dice che dopo la vittoria, *la Veuve Rusée alla son train avec plus d'éclat et d'affluence que jamais*. Accadrà lo stesso nel 1909 in Roma? Io credo che sì.

L'Amore che passa dei fratelli Quintero.
La Fine di Molière di Achille Janelli, (Compagnia Di Lorenzo Falconi — 3 Dicembre — *Teatro Valle*).

Luigi Carini è attore *passionale*: così l'hanno definito, ed egli fa onore alla definizione: si è un poco quello che si è, si è anche talvolta, poniamo spesso, quello che gli altri vogliono. Qualche vigorosa interpretazione di grandi parti ove domina sopra tutto forza di passione, quella di *Bito* nella *Messalina* del Cossa, a esempio, nella quale quest'artista giovane allora, giovane ancora adesso, e che sarà giovane per altri anni e molti, si affermò, come si suol dire, definitivamente, diede l'inizio alla sua fama d'irruente e di violento: gli restò l'impronta del gladiatore.

E senza dubbio il Carini è un energico e della sua energia usa largamente, senza risparmio: qualche osservatore rigoroso potrebbe anche dubitare ch'egli ne abusi di quando in quando. Ma lasciamo andare: a me preme stabilire che il Carini è un eccellente attore di commedia e della sua bravura è prova la bella interpretazione ch'egli fece iersera della parte di *Don Alvaro* in quella delizia ch'è l'*Amore che passa* dei fratelli Alvarez Quintero.

Il Carini mosse dalla commedia: lo rammento giovanissimo, quasi esordiente: lo rammento nel

Braccialetto di Giannino Antona Traversi, brillante impeccabile: ora, egli risente sempre delle sue origini, e per fortuna, aggiungo. Perchè a un attore io non so dare lode la quale mi sembri più grande che quella d'essere valoroso nella commedia. Credete a me: è assai difficile recitare bene nella commedia, è più difficile recitare bene in questa che in ogni altra forma drammatica. Com'è più difficile scrivere una buona, vera, genuina commedia che drammi, melodrammi e anche tragedie. Non v'ha genere drammatico che richieda tanta perizia d'arte, tanta conoscenza della vita, tanto spirito d'osservazione, tante doti di misura e di buon gusto, e dirò di più tanta virtù di poeta chè la commedia è poesia schietta.

Io sono un sacerdote di Talìa, sacerdote laico s'intende, o meglio un devoto, non attendendomi veramente a celebrare i riti di questa Musa che sorride. Della quale Musa io lamentai il doloroso bando più e più volte durante questo ormai quasi decennale esercizio della cronaca drammatica, e quando mi parve accennasse a ritornare io non dissimulai la mia sincera letizia. Mi pare, più o meno, il pubblico sia del mio avviso, per quanto non lo disturbino melanconie letterarie. E a questo desiderio di vere commedie si debbono certamente i frequenti buoni successi dei fratelli Alvarez Quintero fra noi: gli spettatori innanzi a quei quadri della vita, dipinti con tanta delicatezza, respirano ed esultano. La riproduzione dell'*Amore che passa* fu iersera una vittoria, un trionfo: i due atti trascorsero tra grandi risate e vivi e continui plausi.

il pubblico si divertì e si commosse come raramente l'ho veduto divertirsi e commuoversi: la sua era la commozione migliore, la commozione che non dà pena e che si ricorda con piacere.

El Amor que pasa è più bello ancora del Genio *alegre*, dell'*Anima allegra*: il secondo atto dell'*Amor que pasa* è quanto di meglio sinora ho veduto e letto dei fratelli Quintero: qui, se non erro, e non erro, si sono superati: le due scene ormai famose di *Don Alvaro* e *Clotildita*, di *Don Alvaro* e *Soccorrito*, la scena della gitana, la scena finale, che avrei desiderato fosse recitata con rapidità maggiore, sono veri gioielli di arte drammatica, meriterebbero diventare classiche e tali diventeranno: ne ho piena certezza. La Di Lorenzo (Soccorrito) la Carini (Clotildita) il Carini, la Cassini Rizzotto (Gitana) interpretarono le loro parti, con grande squisitezza, alla perfezione. Tutti del resto furono buoni interpreti: il Falconi fu letteralmente maraviglioso nella impagabile macchietta del *Tonto Medina*: non si può essere più buffi, più garbati, più simpatici. Così piacquero assai la Rossetti nella dolce figura di *Mamma Dolores*, il Sabbatini in quella umoristica di *Don Rufino*, la Grassi in quella di *Lola*, la fantesca piangente, e la Rissone, la Ristori, la Sabbatini, il Zoppetti: ripeto tutte e tutti.

Ho fatto un'osservazione intorno alla desiderabile maggior rapidità della scena finale del secondo atto: ne farò un'altra: ieri la vaga canzone della *Paloma* fu cantata in coro: sarebbe meglio fosse cantata da una voce sola: è Soccorrito che deve

cantare: il che qualche cosa significa e ci prepara alla scena amorosa in cui pare si riassuma tutta la commedia, o almeno tutta la poesia della commedia, questa poesia così intima e così profonda.

L'Amore che passa (avrà molte repliche? Me lo auguro e lo auguro ai valorosi comici di questa compagnia: non c'è nessuno che faccia tanti voti per le repliche al pari di me, e si capisce) fu preceduto dalla *Fine di Molière* di Achille Janelli, breve dramma del quale parlai favorevolmente, quando fu rappresentato la prima volta e sempre da Luigi Carini al *Costanzi*. Non mi ripeto. Noto solo che converrebbe alleggerire l'unico atto e rinunziare a qualche episodio. E come cronista aggiungo che l'atto fu applaudito e il Carini vi pose dentro tutta l'anima sua: la Cassini Rizzotto era *Armanda Béjart* e piacque giustamente. Povera Armanda! Anche Achille Janelli l'ha maltrattata. Donne belle e gentili non sposate i grandi uomini, non amateli neppure: vi esponete a troppi rischi e ne avrete a soffrire, vive e morte. La serata terminò colla recitazione di *Faida di Comune*: anche di questa ebbi di già occasione di discorrere. Il Carini fu nuovamente acclamato ed ebbe molti doni e belli.

Gli Angeli Custodi di Lucio d'Ambra (Compagnia Di Lorenzo Falconi — 6 Dicembre — *Teatro Valle*).

Serata assai strana quella di ieri! Credo che poche ne annoverino uguali le cronache dei teatri, come prova sopra tutto della bizzarra mutabilità degli umori del pubblico: forse nessuna. La nuova commedia di Lucio d'Ambra stette per precipitare sin dal primo atto: a metà del secondo si poteva dire spacciata. Che è, che non è, il secondo atto termina fra plausi universali e calorosi e con tre chiamate agl'interpreti! Ed ecco che il lavoro pare salvo: una fata benefica, che si chiama Tina Di Lorenzo, aveva compiuto il prodigio: ma neppure a tanto sarebbe riuscita questa magnifica donna, se nella commedia non ci fosse stata sostanza e buona. Al terzo e ultimo atto le cose di nuovo accennavano al peggio e di nuovo il temporale si fece minaccioso: tuttavia una scena finale garbata e spiritosa ebbe virtù di riconciliare col lavoro gli spettatori, almeno la maggior parte degli spettatori: altri continuarono a dar segno di malcontento: i più approvarono: gl'interpreti apparvero al proscenio due volte: si chiamò l'autore, ma l'autore non era in teatro.

Tali furono le vicende della prima rappresentazione degli *Angeli Custodi*: ho parlato di muta-

bilità bizzarra di umori: mi correggo, non fu tanto bizzarra come poteva parere a un osservatore frettoloso: ci fu fondamento così nel biasimo come nella lode, fondamento di giustizia: ma colpì me e altri la rapidità del mutamento quanto mai radicale: fu una metamorfosi improvvisa: il pubblico feroce, allegramente feroce, e nella sua feroce allegrezza violento, motteggiatore, ironico, cattivo (era un pubblico aristocraticissimo) si trasfigurò in un pubblico di gente entusiasmata; la sua letizia mutò nome: dalla mala giocondità dell'ira passò alla gioia vibrante e perfetta e serena.

Cercherò, come meglio mi sarà dato, indagare le cause del fenomeno, il quale a coloro che iersera non si trovavano al *Valle* potrà parere inesplicabile.

Intanto il primo atto è realmente difettoso: si vedono due giovani sposi (la luna di miele a rigore è tramontata, ma sono ugualmente due giovani sposi, due novizî) il duca *Raimondo di Riola* (Armando Falconi) e *Juanita di Riola* (Nerina Carini) che si bisticciano molto e per cose futilissime. tanto futili che le rammento appena e non le rammento bene: mi pare si tratti d'una porta aperta o chiusa, della signora che vuol la cameriera l'aiuti a vestirsi, mentre il marito pretende debba vestirsi senza il sussidio di mani mercenarie, e via discorrendo: in fondo sono due bambini, capricciosi, bisbetici che avrebbero bisogno d'essere domati: ci si provano con tutto il loro sussiego il principe *Marcantonio Spada* padre della sposa, la *duchessa di Riola,* madre dello sposo, nobili al-

l'antica, pedanti, formalisti, intollerabili, quali forse non esistono più... che nella letteratura. L'autore poteva farne due macchiette comiche e caricate: forse così voleva: ma non ha raggiunto il suo intento; macchiette sono, ma sbiadite. Dunque questi si provano e perdono il tempo (tutti perdono, sciupano il tempo, in questo primo atto) chè i coniugi riottosi sono incaponiti a leticare. Si provano con successo che pare migliore, i due *angeli custodi, Filippo Albaro* e la contessa *Luisa Valvale*: Filippo Albàro (Carini) è un ex-diplomatico, di quarantasei anni, benissimo conservato nell'aspetto, padrino di Juanita e amico sviscerato del duchino Raimondo: Luisa Valvale è... una bella donna, è Tina Di Lorenzo: costoro non sono, nè possono essere marito e moglie, ma vivono matrimonialmente: è un concubinato di vecchia data che la società accetta: alcuni mormorano, ma i loro mormorii non fanno, nè filano: la condotta dei due amanti è d'altronde correttissima. Essi cercano mettere pace fra quei due giovani i quali si avvelenano reciprocamente la vita, e finchè sono presenti mettono pace di fatti: i guai ricominciano quando se ne vanno via, e sono così grossi che se gli sposi inviperiti non vengono alle mani, è un miracolo.

Insomma, l'atto finisce colla parola *separazione*: il marito esce da una porta, la moglie dall'altra: il maggiordomo resta inebetito a far gli onori di casa a tre individui invitati a colezione.

Quest'atto non piacque per varî motivi, tutti più o meno plausibili: ho detto poca consistenza dei

personaggi e perdita di tempo: aggiungerò mancanza d'*interesse* negli episodi e nel dialogo: le inutilità qui soverchiano al punto che tutto sembra inutile: la *posizione* è senza dubbio felice, ma l'autore non ha saputo trarne partito conveniente. Poi sono in iscena nobili: ora si è perduta l'abitudine di vedere nobili in commedia, mentre un tempo gli autori di casa nostra e di fuori non ci mostravano che duchi e duchesse, conti e contesse, e via discorrendo. L'aristocrazia non solletica più la nostra curiosità: colpa sua forse o forse colpa nostra: ma questo è il fatto. E poi c'è sempre il sospetto che i nobili non siano come quelli che si vedono sul palcoscenico: può essere il sospetto fondato o infondato, ma c'è, e sono i primi a propagarlo i nobili che stanno fra gli spettatori.

***

Veniamo al secondo atto. Siamo in casa degli asserviti all'amore libero: v'ha una scena episodica, in cui figurano personaggi del tutto estranei alla commedia, fuor d'opera fatto per ingenerare stanchezza. Finalmente siamo alle due scene capitali: scena fra Filippo Albaro e la duchessina di Riola: questa chiede consigli al padrino e il padrino le fa la predica e la morale, ma con molto affetto, con troppo affetto, alle parole si accompagnano carezze, prima innocenti e insignificanti, poi meno innocenti e piene di significazione: la cosa termina così: Filippo bacia Juanita sulle labbra: «Dio!» dice questa «io sono una donna

perduta! ». L'altro ha un bell'affermare che una donna non si perde per tanto poco, che bocca baciata non perde ventura, la giovane sposa se ne va via confusa, mortificata, sconvolta: si crede colpevole, ha bisogno di farsi perdonare, è diventata migliore.

Tutto questo è ideato bene, è fine, è sottile, è arguto, è acuto, ma ci sono troppe ripetizioni, troppe insistenze, e discorsi troppo lunghi e troppo gravi. Quindi il pubblico si ribella un po' a ragione, un po' a torto.

Ecco che giunge Tina Di Lorenzo, la contessa Valreale. La sola presenza dell'attrice basta a dominare il tumulto che imperversava: il fascino suo sugli spettatori è veramente singolare: il pubblico l'ammira e l'ascolta, fattosi silenzioso e attento in un subito. Giunge poi il Falconi, vale a dire il duchino di Riola: la contessa è seducentissima, il duchino si lascia sedurre: la contessa si dà a civettare, assume pose voluttuose, mostra le grazie del braccio nudo e quelle del piede calzato idealmente: il duchino è alquanto sciocco, ma è giovane, ha vent'anni, ha nelle vene sangue che scotta, e poi a queste *situazioni* è del tutto nuovo. Si comincia col ridere e collo scherzare, e poi si fa sul serio: attigua alla scena è un salottino, e voi mi capite o non mi capite (ma mi capite) e non è necessario ch'io entri in altri particolari.

Il dialogo e l'azione sono sensualissimi: ora il pubblico predilige ama le cose sensuali, le assapora, se ne inebbria: quindi il buon successo non è difficile, sopra tutto se l'attrice è realmente bella

e giustifica agli avidi occhi degli spettatori queste evoluzioni sceniche. Aggiungete il giuoco raffinato, l'indiavolata abilità dell'attrice, dirò di più la verità maravigliosa con cui la splendida donna figurò la sua parte: aggiungete che il Falconi visse il suo personaggio con energia giovanile e con quell'umorismo ch'è tutto suo, palesando un naturale miscuglio d'ingenuità primitiva e di cupidigia libertina: aggiungete infine che la scena è proprio ben fatta, vivace, briosa, rapida, e comprenderete perchè è piaciuta tanto e perchè vinse fulmineamente un pubblico ostile, già in piena rivolta.

Nel terzo atto siamo ancora in casa degli sposi: consiglio di famiglia, interrogatorio del maggiordomo, tornano fuori i personaggi scoloriti, tornano mogi i coniugi, lei che si crede colpevole, lui ch'è colpevole davvero: si chiedono perdono, se lo concedono reciprocamente: il duchino e la duchessina invitano a pranzo gli angeli custodi: poi se ne pentono e dicono: « Se se ne andassero via, che favore ci farebbero! ». Gli altri comprendono e se ne vanno, e i due riuniti così stranamente restano soli innamorati, contenti... La prima parte dell'atto ha tutti i difetti a cui ho accennato poco innanzi: l'ultima scena, ripeto, è graziosissima e tale da riconciliare coll'autore pubblico e critica.

***

Cooperarono degnamente cogli artisti che ho lodato il Carini e la Carini: la Carini amabile, gentile, mi rammentò quello ch'era, sebbene senza

dubbio l'arte sua si sia fatta migliore e più precisa, quando recitava deliziosamente le parti d'ingenua nelle commedie del Goldoni, per esempio nella *Donna di Governo.*

Lucio d'Ambra volle fare una commedia e trarci dai soliti drammi che solidamente ci affliggono; intendimento che approvo di gran cuore. Ma la commedia, dissi l'altro giorno, è per sua natura difficilissima e Lucio d'Ambra non ha superato tutte le delicate difficoltà del genere e a molte fra queste riuscì inferiore. Sopra tutto là dove volle costruire sul poco, sul futile, sull'inezia: e cosa che si può fare: i grandi maestri ce l'hanno insegnato, il Marivaux in Francia, il Goldoni in Italia: ma sulle fragili basi che belle cose non ha creato il Marivaux, e che maraviglie il Goldoni! Impercettibili punti di partenza, pettegolezzi, motivi appena afferrabili, e poi tutta la vita, tutto il sorriso delle *Fausses Confidences* e del *Jeu de l'Amour et du Hasard,* tutta la potenza, tutta la grandezza degl'*Innamorati* e del *Ventaglio.* Invece qui la commedia non va oltre le proprie origini, si addormenta sulle piccolezze che il d'Ambra non ha dubitato recare all'onore della scena. Noi sentiamo che questo è troppo poco per dar materia a un'opera d'arte, mentre l'autore doveva appunto farcelo dimenticare.

Si dice che negli *Angeli Custodi* vi sia un riflesso del teatro francese contemporaneo, della commedia in apparenza scherzosa, in sostanza amara: e può darsi: solo che lo scherzo qui non è sempre brillante e l'amarezza non è di quelle che

penetrano molto a fondo. A me pare il d'Ambra abbia studiato assai quella parte del teatro di Roberto Bracco, a cui dobbiamo *Infedele* e il *Frutto Acerbo*: e se mai mi toccasse discorrere di derivazioni, su questa vorrei soffermarmi piuttosto che sull'altra. Ma io voglio invece, prima di terminare, ricondurre l'attenzione dei miei lettori su quanto negli *Angeli Custodi* c'è di buono veramente: sulla bontà ineccepibile dell'idea informatrice del lavoro, ch'è d'uno scetticismo discreto ed elegante, sull'ardita e robusta scena ultima del secondo atto, sulla scena finale della commedia, inventata e condotta con raro gusto e con autentica maestria. Questi brani che rivelano l'artista hanno soddisfatto me critico, il che poco può importare, e me amico, il che importa molto, chè io so di valere più come amico che come critico. E sinceramente mi duole la commedia non si replichi: da una seconda rappresentazione innanzi a un pubblico meno agitato, meno nervoso, più composto, i difetti del lavoro potevano apparire attenuati, i pregi potevano essere posti in luce migliore. Gli applausi al secondo atto, quelli alla fine sopra tutto, facevano legittima, doverosa anzi la replica. E poi a uno scrittore come Lucio d'Ambra non si deve togliere il diritto al giudizio d'appello: diritto che si concede a tutti gli stranieri, anche medocri, ânche peggio che mediocri.

Nel Paese della Fortuna di E. A. Butti (Drammatica Compagnia di Roma — 9 Dicembre — *Teatro Argentina*).

Siamo a Montecarlo. Ci siete stati? Non vi consiglio d'andare colà e se ci siete stati non vi consiglio di ritornare: a meno che non siate molto padroni dei vostri nervi e non odiate sinceramente il giuoco, che d'altronde è un bruttissimo vizio.

Dunque siamo a Montecarlo e precisamente nella sala dei passi perduti ch'è in quella bisca, la quale si chiama ufficialmente *Cercle des Etrangers* e fa le spese del principato di Monaco, ove i cittadini non pagano imposte: la bisca mantiene l'esercito, che non è molto numeroso, la polizia, la giustizia e provvede al bilancio dei culti, chè in quel paese non v'è separazione fra Stato e Chiesa. Nell'attiguo teatro si rappresenta un'opera nuova del Saint-Saëns: a sinistra v'è l'ingresso alle sale da giuoco: la folla dei giuocatori invade a poco, a poco la scena, uomini, donne, principi, avventurieri, signori, disperati, originali, stupidi, pazzi, strozzini, ladri, personaggi e macchiette d'ogni razza, e i più di questi sarebbe meglio perdere che trovare. E a uno a uno conosciamo tutti i personaggi del dramma: *Riccardo Afonte* (Chiantoni) prima degli altri: Riccardo Afonte è nello stesso tempo un simbolo e una persona reale: è *Montecarlo* in carne e ossa: è l'eleganza, il lusso, il cinismo,

(calunniamo ancora una volta i cinici che in verità erano bravissima gente), è la forza indistruttibile dell'oro, del piacere, del vizio, è l'amoralità perfetta, è la seduzione sottile e tenace, è la corruzione invadente e dominatrice. Ma Riccardo Afonte è anche il figlio d'un droghiere di Torino, che un bel giorno s'è recato a Monaco con una piccola eredità, che l'ha posta a frutto, che s'è installato in un comodo villino, che si è dato agli affari, e può spendere parecchie centinaia di migliaia di lire all'anno: Riccardo Afonte ha corteggiato le principesse, non escluse quelle di sangue reale, sopra tutto se mature, sopra tutto se vecchie. S'è intrufolato nell'aristocrazia, è diventato un *mezzano* indispensabile: mezzano di compra-vendita di terreni, di automobili e di *yachts*, di prestiti, di amori: dovunque trova modo di guadagnare: è abile, e astuto, è un divinatore: tutta l'arte sua consiste nel non arrivare mai nè troppo presto, nè troppo tardi: arriva sempre a tempo: la sua calma è olimpica, la sua vista è lucida, la sua avidità è raffinata e ingegnosissima: una canaglia, ma una canaglia rappresentata artisticamente, drammatica, teatrale, tollerabile, almeno sulla scena, dove sta a posto in tutto e per tutto. Insomma, è una creazione, è un tipo degno dello scrittore geniale che l'ha concepito e che gli ha infuso la vita. Il nostro teatro contemporaneo, e non parlo solamente del teatro italiano, ha poche figure che gli si possano paragonare. Riccardo Afonte conosce tutti e apparentemente è l'amico di tutti: adesso osserva gli amori della principessina *Beatrice Caligaro* e

di *Gerhard Eckstein*, che sono all'inizio: la cosa vale il suo interessamento: poichè Beatrice Caligaro è una patrizia di casato nobilissimo e antichissimo, ha varcato i trent'anni. è vergine dunque di già matura verginità, come la Sofronia di Torquato Tasso, è la figlia unica del principe *Ariberto*, romano, gran signore, cavaliere squisito, ma giuocatore sfrenato e rovinato: Beatrice Caligaro (Edvige Reinach) è bella, è intelligente, è *interessante*, è bizzarra, è forte, è una creatura da romanzo, potrà essere l'eroina d'un romanzo. L'altro, Gerhard Eckstein (De Antoni), è un tedesco, figlio di un industriale poderoso, proprietario di colossali acciaierie, arcimilionario, quasi miliardario: si è recato a Montecarlo per guarire d'una tisi che lo minava ed è guarito: è fantastico, è violento, è avido di sensazioni nuove e grandi: è ebreo: sapremo poi che ha moglie e figli: ma di questo non parla ad alcuno e solamente Afonte viene a saperlo: Afonte sa tutto. Gerhard si innamora follemente di Beatrice che pare sdegnarlo: lo sdegno della fanciulla aristocratica irrita, acuisce la passione di lui. Afonte ha quindi materia per lavorare da pari suo: subodora l'affare: la cecità del principe lo seconda, chè il principe, senza sapere quello che fa, permette che Gerhard accompagni sua figlia nella Montecarlo notturna e profumata, anzi ordina questo alla figlia riluttante. Inoltre il principe (Paladini) è sull'orlo del precipizio: il suo amministratore, notaio *Piadi* (Masi), uomo integerrimo, amico da lunga data della famiglia Caligaro, si rifiuta agli ultimi atti onerosi ch'escogita la feb-

brile fantasia di Ariberto: costui chiede denari a prestito a uno strozzino e lo strozzino rifiuta: si rivolge ad Afonte. Ma che? Afonte non presta denari per massima, sopra tutto agli amici, com'egli li chiama: piuttosto Afonte suggerisce ad Ariberto di ricorrere a Gerhard: è tanto ricco! Sarà onorato di favorire un così illustre personaggio! Il consiglio pare al disgraziato eccellente: lo accoglie con entusiasmo e con gratitudine, chiederà al tedesco sessantamila franchi, li avrà.

Questo è il primo atto, atto di presentazione, come si suol dire, e adottiamo pure la terminologia tecnica contemporanea che si adatta alla cura e anche alla lentezza colla quale i moderni costruiscono le loro opere drammatiche: in altri tempi per la presentazione bastava una scena sola e ce n'era d'avanzo. Ma qui tutti i personaggi presentati hanno una reale consistenza, sono segnati con mano robusta, hanno una bella impronta di verità, respirano, palpitano. Il Butti compie con religione artistica il primo dovere d'un drammaturgo, ch'è quello di porre sulla scena persone vive. Che egli abbia tuttavia tratto tutto il partito che gli poteva offrire la rappresentazione del microcosmo o del macrocosmo di Montecarlo non si può affermare: molti particolari ha osservato bene e riprodotto con garbo, felicemente: ma a me non sembra abbia raggiunta l'impressione totale: in questo primo atto abbiamo piuttosto un abbozzo che un quadro finito: tutti i particolari non convergono a un effetto unico e compiuto: non c'è, per esem-

pio, l'effetto di folla, non c'è il *coro* : ci poteva, ci doveva essere.

Per questo forse il primo atto produrre una certa sensazione di freddezza : aggiungete che la recitazione, per quanto accuratissima, per quanto lodevole se si considera ogni personaggio di per sè, nel tutto assieme fu soverchiamente lenta ; maggior rapidità occorreva, sveltezza maggiore, più che camminare, correre. L'atto terminò con una chiamata agl'interpreti.

***

Il secondo atto rappresenta la terrazza della bisca, di notte : il giardino è illuminato : nello sfondo si vedono la Condamine, Monaco, ove c'è una luminaria, in onore del principe sovrano, di cui ricorre la festa. La scena è vasta, bella, suggestiva, esatta : merita plauso sincero. Afonte adempie al suo ufficio : narra ad Eckstein chi sia la principessina (a proposito, perchè la chiamano tutti *principessa?* Non s'usa), narra eventi della vita di lei, probabilmente ne inventa anche : Eckstein è in forse se fuggire dal fascino che lo esalta e lo perseguita, o se abbandonarsi alla febbre che lo divora. Afonte ha un piano : per intanto lascia l'amico a colloquio col marchese *Luberga* (Farulli), un italiano, *decavé*, e con una cortigiana rumena, *Mitza di Loango* (A. Lombardi). E' un episodio, è una battuta d'aspetto ; ma nulla di più comico e di più grazioso, un episodio che sarebbe perfetto se fosse un tantino più breve : il marchese Luberga è un

giovane gaudente, spregiudicato, libertino, pieno di spirito: gli fioriscono sulle labbra i motti più audaci, più piacevoli, più pronti. Il Farulli ebbe in questa parte un altro di quei buoni successi ai quali ormai è abituato: fu simpaticissimo e il pubblico gli dimostrò il suo compiacimento con incessanti risate e con approvazioni assai vive. Anche la Lombardi recitò molto bene: è un'attrice giovane, avvenente, elegante, spigliata: ecco una donnina che ha un avvenire, della quale, se continuerò in questo ingrato mestiere (cosa di cui non sono certo), avrò più volte occasione di discorrere.

Con uno stratagemma, Afonte conduce Beatrice a Gerhard: i due restano soli: e qui v'ha una delle più belle scene del dramma una delle più belle che abbia scritto il Butti: Beatrice prima irride al suo innamorato, ma a poco, a poco le sue risate nervose, cattive cessano: ella si rivela qual'è, desiderosa d'amore, desiderosa di credere, desiderosa d'una qualche gioia dopo tante amarezze: ha una madre che il principe scacciò perchè colpevole, e pure ella la invoca con accenti di tenerezza infinita: e lui, Gerhard, perchè non le parla mai di sua madre, della sua famiglia, perchè le nasconde la sua vita? — Perchè, risponde l'altro, vicino a voi, non sento, non vedo che voi. — Così ella s'abbandona all'adorazione che la circonda, e il tragico idillio, con parvenze di dolcezza, si svolge, complice la notte tepida e stellata. Mentre alle ardenti confessioni d'amore segue un lungo bacio, entra in iscena un giovane convulso, piangente, un giocatore schiantato dalla fortuna

avversa, e sale alla terrazza e di là singhiozzando contempla i colli e il mare.

L'atto si chiude tra fragorosi applausi: gl'interpreti tre volte, l'autore due sono chiamati al proscenio. La scena, che ha una rara intensità di poesia, ma di poesia drammatica, fu recitata dalla Reinach con arte profonda: come sempre, quest'artista intuì in modo maraviglioso il suo personaggio e riuscì a compiere l'intuizione con uno studio instancabile e preciso: le interpretazioni della Reinach sono fatte d'intelligenza e di sentimento.

Nel terzo atto ci avviamo alla catastrofe: Eckstein fece sua Beatrice: ella è madre: è giunta a Montecarlo la moglie di Eckstein: alla disgraziata la verità si svela, e allora narra tutto al padre: la scena è drammaticissima: era facile d'altronde e la posizione non è nuova e fu cara e anche troppo al teatro romantico. Ma il Butti se n'è servito per chiarire maggiormente il personaggio del principe, per mostrarci che costui non era un malvagio, che gli affetti umani non gli erano estranei: solo che il vizio, oltre che rovinarlo materialmente, lo aveva rovinato moralmente: vi si era tuffato, dimenticando nome, famiglia, i suoi doveri di uomo e di padre, aveva egli stesso, colle sue mani inconscie e tremanti per la folle passione che lo precipitava all'abisso, dischiuso la porta alla sventura: ecco che si sveglia innanzi al disonore della figliuola, al dolore di lei che lagrima e urla. E' tardi: l'opera struggitrice è com-

piuta : nè per lui, nè per l'infelice che sta a terra innanzi a lui v'è più scampo.

Anche qui la Reinach fu interprete di grande valore : il Paladini fu eccellente : sobrietà, misura, pieno possesso di tutti i mezzi pei quali trionfa l'arte rappresentativa, palesarono la sua grande esperienza e dell'arte e della vita : onde nacque in tutti il desiderio di ascoltarlo e di ammirarlo più di frequente

Quest'atto fu ancora più applaudito del secondo : il Butti apparve tre volte alla ribalta ed ebbe una calorosa ovazione.

***

Nel quarto atto il principe afferma al notaio Piadi il proposito di vendicarsi del seduttore : benchè non più giovane sa trattare la spada e la pistola ; ma può provocare in duello Eckstein ? Non gli deve una forte somma di denaro Ha forse modo di restituirgliela ? Il notaio Piadi gli dà questo modo : ha venduto un terreno del principe, ultima reliquia del patrimonio di lui, gli reca il denaro, potrà quindi pagare, e il principe chiama Afonte, perchè consegni a Eckstein un assegno bancario di sessantamila franchi. Ed eccoci alla scena più temeraria del dramma, più ostica alla bizzarra moralità del pubblico, che se il dramma è troppo morale si secca e protesta, ma se scopre qualche aspetto d'infamia protesta ancora di più : il pubblico pare vorrebbe sempre che la commedia e il

dramma fossero equidistanti e dalla virtù e dal vizio: il pubblico ama le zone grigie.

Afonte indovina quanto è accaduto, e d'altronde il principe e il notaio parlano troppo chiaramente e troppo imprudentemente: il che è un difetto che conviene rilevare. Allora l'uomo sconsiglia il principe dal seguire il suo proponimento di vendetta: quando avrà ucciso il seduttore di sua figlia, che avrà guadagnato? Lo scandalo pubblico, null'altro. Pensi invece a Beatrice e a colui che sta per nascere: ottenga, poichè momentaneamente pare il più forte, un largo risarcimento pecuniario: questo deve fare se vuol essere pratico e logico, se vuole provvedere veramente all'avvenire. Afonte è un formidabile argomentatore: parla chiaro e semplice, coll'orologio alla mano, perchè ha fretta (il pubblico se la prese anche colla sua fretta) e dice quelle che a noi sembrano enormità quasi col sorriso sulle labbra, il sorriso di chi ha ragione contro gli inutili sentimentalismi e contro la rettorica tradizionale: per lui virtù, onore, sono rettorica, sono vanità, parole decorative, ma senza contenuto. Egli vince, poichè ha per alleati la debolezza, la prostrazione, l'annichilimento morale di colui che seguirà senza dubbio i suoi suggerimenti, foderati d'implacabile tristizia e da un senso di verità abbietta: ma ce n'è un'altra forse per lui che ha giuocato e ha vinto, pel principe che ha giuocato e ha perduto?

Il dramma termina col suicidio per veleno di Beatrice, figurato dalla Reinach stupendamente: parte degli spettatori si ribella alla catastrofe, altri

invece tornano ad applaudire : due chiamate agl'interpreti, una all'autore.

Il Chiantoni rappresentò il personaggio di Afonte coll'usata valentia : il suo era compito assai arduo e vi soddisfece con onore : sopra ogni cosa all'ultimo atto fu freddo, sprezzante, ma umano : fece umano il mostro : il che è molto, è forse tutto. Non minori erano le difficoltà che doveva superare il De Antoni, al quale fra l'altro toccava dire la parte con un accento esotico, non lieve rischio in una parte seria, e non ostante quest'impaccio egli riuscì a tenersi in equilibrio anche nei momenti più patetici e più passionali del dramma. Assai lodevole il Masi nella parte del notaio Piadi : bene gli altri, chi più, chi meno.

***

Il dramma è vasto, ha larga tela e virtù non comuni di fantasia e d'invenzione. Pare un romanzo ridotto a dramma : il Butti è un romanziere di prim'ordine, possiede la scienza della narrazione e della descrizione come pochi, la prima tappa della sua vita letteraria fu appunto un romanzo, un bel romanzo, *L'Automa* : altre tappe furono lo squisito studio psicologico che intitolò l'*Anima* e l'*Incantesimo*, opera robusta e di grandi intendimenti. Del romanzo ridotto a dramma *Nel Paese della Fortuna* ha indubbiamente alcuni aspetti, un antefatto piuttosto complesso, i racconti frequenti, e come in tutte le opere di questo genere non poca parte dell'azione accade fuori della scena, pel che l'azione

si rallenta e non si sviluppa sempre colla necessaria chiarezza.

A questo difetto risponde un pregio, l'abbondanza, la ricchezza della materia: gli spettatori hanno di che contentarsi: più drammi fusi in uno, intreccio folto, molteplicità di passioni che cozzano, varietà di eventi, interessamento sollecitato da una moltitudine di personaggi diversi d'indole posti a lottare, a vincere o a soccombere. Il Butti ha abbandonato, credo per un istante, la linea semplice del dramma, della commedia drammatica come la intendono i moderni: è ritornato alle proporzioni del dramma d'un tempo, alle complicazioni per cui andarono famosi anni or sono alcuni stranieri e il Ferrari e Achille Torelli fra noi: vi è ritornato come vi ritornano certi autori francesi: si disegna una reazione contro la commedia puramente psicologica e di forma classica, una reazione che mi dà da pensare: io credo che la forma adottata dai commediografi moderni sia una conquista, un progresso sull'antica forma e che d'altronde non abbia ancora reso tutto quello che poteva rendere. È troppo presto per cangiare rotta e per rifare il viaggio verso le deserte terre romantiche, viaggio a ogni modo assai pericoloso.

Tuttavia non penso il Butti con questo dramma abbia inteso dare un addio a quell'arte la quale gl'ispirò, fra l'altro, il *Lucifero* ancor vivo e vitale e *Fiamme nell'Ombra* che non converrebbe dimenticare. No: egli ha voluto per una volta tanto provarsi al dramma d'intreccio, di largo e complesso intreccio, a coltivare la scienza degli effetti,

a produrre questi colla forza, la violenza di scene drammatiche e di *posizioni* di grande tensione e di grande *pathos*. *Nel paese della fortuna* è un dramma, un vero dramma, una tragedia borghese: non grigio cupo, senz'aria, senza luce come sono pur troppo i drammi di questo genere, la maledizione di coloro a cui tocca leggerli o ascoltarli, ma vivace, ma pieno di movimento, alimentato da un dialogo colorito, incisivo, tutto cose, da un'azione *interessante*, che tiene sospesi gli animi degli spettatori. È un dramma d'azione, talvolta discutibile, non v'è dentro lusso di pensiero, non ha significazione vera e propria; che la verità ch'esso bandisce è soverchiamente nota, come il vizio vale a dire deturpi anche i migliori e corroda lento, ma infallibile, tutta l'anima. Di questa proposizione etica, che non v'ha bisogno sia dimostrata, essendo di per sè evidente, noi vediamo gli effetti assai più che le cause. Questo lavorìo d'intimo decadimento è posto come tema: sarebbe bello e nuovo abbastanza osservarne lo sviluppo e la progressione.

Un dramma che si dovrebbe dire esteriore e meccanico, se non fosse il forte disegno dei caratteri: qui e nella concezione di alcune scene e nella fattura per cui si concretano, fattura abile e disinvolta e quanto mai teatrale è il pregio maggiore dell'opera. C'è Montecarlo, solamente di scorcio, ci sono i giuocatori, ma non giuocano, o hanno giuocato o dicono di giuocare, il che non è precisamente lo stesso: alle peripezie e alla catastrofe il giuoco è in fondo estraneo: tutto quanto accade a Montecarlo potrebbe anche accadere altrove. Ma

passioni vibranti e tragiche ci sono, ma ci sono conflitti di passoni violenti e logici, ma c'è in tutto un'amarezza profonda e umana e poetica, come un senso di disperazione innanzi al male che ci domina e ci abbatte, ma c'è non poca traccia di vita vissuta, c'è sopra ogni cosa una bellezza di condotta, non sempre uguale, talvolta caduca e frusta, talvolta poco persuasiva, ma in certi e molti punti compiuta e degna d'un grande artista. Il Butti ha scritto *Nel paese della fortuna* per attendere l'ora in cui gli sarà dato presentare il suo poema, il suo *Castello del Sogno,* il suo sogno di pensatore e di poeta : è una parentesi di cui può dirsi orgoglioso, non ostante che quest'opera non sia perfetta, perchè è pur sempre nobile e alta.

Il pubblico numerosissimo, elegantissimo era quello delle prime rappresentazioni, pubblico nervoso, pubblico inquieto, pubblico irritabile, pubblico poco sensibile al valore integrale dell'opera, sensibilissimo ai particolari, pubblico che non tollera che una frase sia ripetuta più di due volte, anche quando la ripetizione è necessaria, o almeno giustificabile, pubblico che fa scontare all'autore e ai comici i colpi di tosse che qualche spettatore infreddato non riesce a reprimere, pubblico infine ch'esprime i suoi dispareri con modi più che vivaci, violenti. Un contegno più calmo, più dignitoso, più composto degli spettatori sarebbe desiderabile : come sarebbe desiderabile in taluni un maggior rispetto verso uno scrittore che onora la nostra letteratura : mancargli di rispetto è affermazione d'ignoranza. Ottenere in questo stato di spiriti ap-

plausi e chiamate significa vincere una battaglia, una grossa battaglia. La quale vittoria, come accadde a Milano, meglio sarà per delinearsi nelle repliche che cominciano da questa sera.

Allo spettacolo assistevano Eleonora Duse, Tina Di Lorenzo, Marco Praga, Sem Benelli.

Conosci te stesso di Paolo Hervieu (Drammatica Compagnia di Roma — 5 Dicembre — *Teatro Argentina*).

Un mio illustre collega americano, James Huneker, pubblicava testè un libro intorno alla letteratura drammatica contemporanea ponendogli un titolo sulla cui significazione non mi pare possa cadere dubbio: *Iconoclasti*. Non è chiaro? Il libro ha fatto chiasso nell'America del Nord e nella nostra vecchia Europa e vi sono dentro cose che aggiungerebbero fede al mio sermone, se coloro i quali si curano di teatro in Italia avessero tempo e modo di leggere quanto ha scritto il mio collega d'oltre-oceano: sopra tutto per quanto si riferisce al teatro francese odierno, e s'intende il teatro francese di quest'ultimo cinquantennio. Nel che forse il bravo americano esagera. Infatti egli scrive di scandinavi, di russi, di inglesi, di tedeschi, d'italiani, ma manifesta che un critico che voglia rispettare seriamente il proprio ufficio non deve perdersi a discorrere d'un teatro quasi del tutto vuoto qual'è il teatro francese, e non nomina neppure uno degli scrittori parigini i cui nomi invece

per necessità io debbo registrare assai di frequente. Che valore artstico essi hanno mai? Che carattere ha la loro produzione nel movimento delle idee e delle forme al quale assistiamo e nel quale siamo travolti? Il nord-americano fa due eccezioni: Enrico Becque e Paolo Hervieu: Enrico Becque è morto: resta Paolo Hervieu. A questi tocca l'onore di rappresentare una letteratura che ha tradizioni di gloria: arduo compito del quale egli è degno per altezza di mente. Paolo Hervieu salva solo o quasi solo un teatro: è un artista, è un pensatore, è uno di quegli uomini la cui apparizione lascia traccia indelebile: il pubblico dei teatri può amarlo o non amarlo, può o non può concedere alle opere sue la grazia del buon successo duraturo o non duraturo: non importa: preme invece egli s'impadronisca, come s'impadronisce, di quanti vanno di là dal fatto transitorio e sentono nell'opera quello che supera il *momento* e vi scorgono il riflesso d'una vita che si prolungherà oltre la nostra. *Aere perennius! Les Paroles restent!* L'autore della *Corsa della Fiaccola* è un uomo, è un creatore. *Vous, monsieur Goethe, vous êtes un homme!*

L'autore della *Corsa della Fiaccola* ha l'abitudine d'affrontare i maggiori problemi dello spirito umano. Chi siamo noi? Questa è la domanda che egli si pone ogni volta che dà forma di dramma alle sue magnifiche meditazioni sulla vita e sul destino. Chi siamo? Povera cosa, non ostante tutte le nostre superbie e tutte le nostre illusioni. Colla *Corsa della Fiaccola* Paolo Hervieu ci ha trasci-

nati nella lotta formidabile fra l'individuo e la specie: qui, nel *Conosci te stesso,* ci ha condotti con mano vigorosa di fronte alla questione, talvolta tragica, della conoscenza di noi: qui siamo noi al cospetto di noi stessi. Ci conosciamo forse? Crediamo conoscerci, ma in realtà noi c'ignoriamo, e venga un momento di crisi, con maraviglia, con terrore, ci riveliamo innanzi alla nostra coscienza assai diversi dalla opinione che ci eravamo fatta di questo nostro io. Già Carlyle sosteneva, nel suo stupendo saggio intorno al Voltaire, che se noi non sappiamo quello che saremo, molto meno sappiamo quello che siamo: il motto religioso scritto sulla fronte del tempio di Delfo e da cui Socrate derivava tutta la sua filosofia chiedeva in verità uno sforzo superiore alle forze umane: se un uomo si conoscesse sarebbe un dio: nulla di più fallace dell'introspezione: essa è in fondo un'operazione assurda: per capire chi egli sia occorrerebbe un uomo uscisse fuori di sè stesso e avesse modo di contemplarsi come si contempla un estraneo, ch'egli fosse nello stesso tempo soggetto e oggetto. Non possediamo per questo lavoro lo strumento necessario.

Se v'era un uomo che fosse convinto di conoscersi era il generale *de Sibéran*: era, rigido, autoritario, un devoto dell'*imperativo categorico*: fa quello che devi: considera ogni tuo atto come se dovesse servire da regola etica universale: occorre essere virtuosi: può essere questa una disciplina incomoda, una disciplina dura: niente: a tale disciplina ci dobbiamo anima e corpo. Un uomo sif-

fatto, custodito da siffatti principî, può sfidare impunemente ogni specie di pericolo: non più giovane, vedovo d'una donna da cui era stato molto amato e che l'aveva fatto padre d'un figlio, d'un solo figlio amatissimo (siamo in Francia), sposa *Clarice*, una povera ragazza, che ha troppi anni meno di lui, che può stimarlo infinitamente, ma che non può, ed è ineluttabile legge di natura, corrispondergli com'egli vorrebbe: in questo genere di nozze e di amori, s'illudono tanto l'uomo che la donna, e le illusioni poi si scontano e amaramente. Inoltre il generale adotta il figlio d'un disgraziato, che fu ucciso sopra una barricata, *Pavail*, e ne fa un prode ufficiale: altro rischio: questi gli sarà grato veramente? Si sentirà attratto verso il benefattore, o non se ne allontanerà, rammentando il passato e sentendosi nel presente franco d'ogni vincolo verso di lui? Voi indovinate già il dramma; Clarice e Pavail si ameranno.

Ma l'Hervieu vi conduce subito fuori di strada; il generale sa d'un grosso scandalo, ha la prova che Pavail è in relazione adultera con *Anna Boncières*, moglie d'un suo cugino: il generale ha veduto coi propri occhi uscire Anna dalla casa di Pavail: Anna ha perduto un guanto: il guanto è stato raccolto dal marito di lei: Anna è colpevole, ma anche Pavail è colpevole e ancora più: Pavail sarà mandato in un reggimento coloniale, al Tonkino. Il generale non ischerza e in casa sua dev'esserci la stessa disciplina che in caserma: se *Boncières* è incline all'indulgenza, egli lo sgrida, l'ammonisce, gli fa intendere che lo spregia: perdoni,

se vuole, è affar suo: lui, Sibéran, traduce in atto la legge morale, di cui si sente l'autentico rappresentante: se fallisse, saprebbe punirsi, ma egli è sicuro di sè: punisce Pavail: è suo dovere, è suo stretto dovere. Boncières scosso dalla severità del terribile cugino, si determina a chiedere il divorzio.

Finalmente vediamo Anna: questa è una povera creatura, bellina, frivola, non ha nemmeno compreso quello che ha fatto: si rivolge a Clarice, la quale dovrebbe avere la pietà propria delle donne veramente virtuose: tuttavia, la virtuosissima Clarice questa volta non è pietosa come Anna s'aspettava: invece è quasi rigida quanto il marito: e noi sappiamo perchè: Clarice è gelosa.

Pavail accetta il suo destino, tuttavia innanzi a Clarice vuol difendersi, perchè ha ragione di difendersi: Pavail è innocente: ha prestato il suo appartamento... a chi? Al figlio naturale e legittimo del generale, al suo commilitone, tenente de Sibéran, che s'era incapricciato di Anna, e se avesse bene o male collocato il suo capriccio non sta a me dire. Clarice crede a Pavail, il quale adopera a sua discolpa l'argomento più diretto e più convincente: se amo voi, Clarice, come potrei amare Anna? Gli uomini come me non amano che una donna alla volta, io ho tutto il temperamento d'un monogamo. — E Clarice si commuove, e Clarice si rivela non indifferente verso il generoso giovane che si sagrifica per un errore compiuto da altri. Vano sagrificio d'altronde. Appena il generale sa di che si tratta, ecco che non è più lui: tutto il suo austero edificio di morale, di responsabilità di do-

vere crolla d'un subito: egli non si conosceva: credeva essere un missionario laico e armato dell'imperativo categorico, è invece è il più indulgente dei padri, e passa sopra alla scappatella, e poichè il figlio parla di riparazione, essendo pel divorzio in Francia la riparazione possibile, insorge, si ribella. Come! Suo figlio, proprio suo figlio, sposare una donna adultera? Ma queste sono donne che non si sposano! A lui, al generale, non resta che chiedere scusa a Pavail. E la povera Clarice apprende con terrore che Pavail non va più al Tonkino.

Dunque de Sibéran è disceso dal suo piedistallo: ma gli accade di peggio: sorprende Pavail mentre bacia la moglie, il primo bacio che sarà l'ultimo, e in un impeto d'ira sta per scagliarsi sui due: tuttavia si raffrena, come s'era frenato il cugino Boncières, scaccia Pavail, e rimane solo con Clarice, senza assumere per nulla quell'aspetto di giustiziere che sarebbe stato nel suo supposto carattere: è piuttosto avvilito, abbattuto, distrutto, e il suo dolore e il suo sgomento si accrescono, quando l'onesta Clarice gli annunzia che uscirà di casa sua, povera come v'è entrata, essendo quanto è accaduto assolutamente irreparabile innanzi alla sua coscienza. È possibile? Egli resterà solo, abbandonato dall'unica creatura che gli abbelliva la vita, solo nella sua sconfinata amaritudine, solo, mentre gli è alle spalle la detestata vecchiezza! Che destino è il suo? Confessa lamentosamente ch'è stato rude, dispotico, anche brutale: ma la punizione non soverchia di gran lunga la sua colpa? V'è giu-

stizia in tutto questo? Eccolo, debole, tremante, innanzi alla piccola donna arbitra omai dei suoi ultimi anni: il suo amore senile può parere ed è pietoso, ma è grande quanto l'amore d'un giovane e forse più, anzi certamente più. Un giovane! Ma un giovane può rassegnarsi alla ruina d'un amore anche ardentissimo, poichè altri amori gli sorrideranno ancora: per lui, vecchio, sarebbe invece finita, la vita del cuore sarebbe chiusa per sempre e non brancolerebbe che fra tenebre fitte: la sua felicità è ruinata? Sia pure: ma almeno non se ne disperdano i rottami. A queste preghiere Clarice cede: Pavail andrà al Tonkino: ella rimarrà presso all'uomo che l'adora e che umiliato, pentito, sottomesso si rivela un altro. A Boncières il quale torna dopo avere disposto ogni cosa pel divorzio, egli consiglia di non farne nulla e di perdonare, e Boncières accoglie il consiglio. E così il dramma altamente concepito e di fattura impeccabile termina.

Come accade sempre dei drammi dell'Hervieu, questo non ha trovato consenziente tutto il pubblico: l'Hervieu é un agitatore d'idee, é un agitatore di spiriti, li assale con superba violenza, li scuote, li urta, donde qualche ribellione, spiegabile, se non scusabile. Ma come alla prima rappresentazione della *Corsa della Fiaccola*, anche iersera vi fu una resistenza tenace da parte di coloro i quali subito intesero la rara bellezza dell'opera d'arte e ne furono soggiogati, e fu resistenza vittoriosa: il secondo e il terzo atto di *Conosci te stesso* si chiu-

sero fra vivi applausi e calorosi e calorose chiamate agl'interpreti.

D'altronde questo fenomeno dei dispareri, i quali si manifestano con segni di vivacità singolare, è ormai consueto tanto al *Valle* quanto all'*Argentina;* sperare in una prima rappresentazione tranquilla è cosa assurda: i nervi degli spettatori sono sovra eccitati: fortunatamente ieri sera, dicevo, vi fu una reazione del buon senso e del buon gusto: il che non accade spesso e se accadesse più di frequente forse alcuni impulsivi si ridurrebbero alla ragione.

Il dramma è d'una semplicità aurea, d'una struttura robusta come il pensiero dond'è venuto fuori, l'azione è rapidissima, il dialogo concitato, d'una poesia virile, d'un rilievo maraviglioso. Noi ci sentiamo sul terreno della vera arte, d'un'arte classica, di un'arte intesa sopra tutto a manifestare l'uomo qual'è, a rivelarne le fallaci superbie e le reali miserie. E, a Dio piacendo, quest'opera severa, umana, triste, questo potente poema in prosa non è stato guastato dalla traduzione, ch'è lavoro di Lucio d'Ambra; il d'Ambra ha saputo serbare la linea e lo spirito dell'originale, quello stile tutto nerbo, conciso, serrato, frutto di lungo studio e di nobile passione intellettiva.

I difetti? Eccoli. Innanzi tutto indeterminatezza nelle figure di Anna e del figlio del generale, che sono due esseri i quali a ogni tratto vogliono e disvogliono. Ma probabilmente la Berti-Masi e Gabriellino D'Annunzio non hanno inteso bene che in questi personaggi v'hanno punte comiche e sati-

riche: piccole punte, lievi sfumature... eppure ci sono o ci dovrebbero essere. Un critico francese notava che il dialogo della prima scena dell'ultimo atto fra Anna e il giovane de Sibèran *est charmant d'ironie legère,* uno *charme* di cui ieri sera non ci accorgemmo affatto. Poi Clarice si rassegna troppo presto a farsi perdonare e a perdonare: è vero che alla finzione drammatica occorre concedere qualche cosa, ma qui sarebbe necessario concedere troppo. Quasi, quasi costei è contenta di sagrificarsi e di sagrificare quel povero diavolo di Pavail, il quale dovrà scontare un bacio col Tonkino: il crudele egoismo del generale, del moralista battuto su tutta la linea, s'intende: non s'intende quello di Clarice che dà così facilmente in olocausto il suo amore e il destino del disgraziato giovane a una passione senile e non corrisposta. A meno che Clarice non sia peggiore di quanto sembri, il che può anche darsi. E allora perchè l'Hervieu ci ha fatto la sua eroina tanto simpatica? Ci ha ingannati forse? Non ci doveva ingannare.

Ma gli altri personaggi sono disegnati da mano maestra: il tipo del generale è magnifico, nella sua rudezza, nella sua intransigenza, nella grandezza della sua sconfitta: pare, quando piangente supplica la sua donna, ch'egli cadendo, trascini con sè un mondo d'ideali, nel quale abbiamo creduto o abbiamo finto di credere, termini che si equivalgono o presso a poco, poichè ben pochi fra di noi hanno sottomesso a una giusta critica le loro credenze e dei valori morali si sono fatti un debito concetto. Il generale de Sibèran diventa

umano quando non è più morale: l'Hervieu ha fatto peggio o meglio dello stesso Nietzsche: il suo immoralismo ha evidenze gagliarde e pericolosissime.

Il Paladini diede al tipo del generale un carattere di grande serietà e di grande verità: non cadde nell'errore del Le Bargy che lo aveva tramutato in un tipo buffo, svisando del tutto l'idea dell'autore: mi sarebbe piaciuto egli avesse indossato un'assisa meno fantastica. A lui e alla Reinach (Clarice) che fu patetica e forte si deve in molta parte il buon successo del dramma, strappato a fatica, ma indubbiamente strappato. Il quale successo, non v'ha dubbio, confermerà la replica di questa sera.

Il Malefico Anello di Vincenzo Morello (Drammatica Compagnia di Roma — 8 Dicembre — *Teatro Argentina*).

La prima rappresentazione di questo dramma fu per noi, che ci curiamo di letteratura drammatica, un avvenimento di singolare rilevanza, poichè ci manifestò una nuova energia del nostro giovane e vigoroso teatro. Dico «nuova», benchè Vincenzo Morello sia alla sua seconda prova: ma se la «Flotta degli Emigranti» era l'opera d'un uomo di raro ingegno, non si poteva affermare fosse vera opera teatrale nel senso buono, nel senso artistico che ha o dovrebbe avere questa parola, d'altronde assai malmenata nell'odierno gergo dei

mestieranti nostrani e stranieri: o forse non si poteva dire tale senza molte esitazioni e senza molte riserve; o, quanto meno, non apparteneva alla letteratura drammatica del nostro paese e del nostro tempo.

« Il Malefico Anello » è immensamente superiore alla « Flotta degli Emigranti »: non credo si debba, non credo sia possibile stabilire paragoni fra il primo e il secondo dramma del Morello, se non per dichiarare che il secondo ha, almeno agli occhi di noi moderni, tutte le virtù di cui il primo non aveva traccia o ne aveva poca. Questo è dramma attuale, semplice, solido, serrato, è studio d'anime, ma non minuto e diffuso, raccolto invece e conciso e pertanto forte. E' logico spesso, e quando è logico lo è strettamente ed evidentemente, pertanto classico: l'arte classica tuffa le sue radici nella logica e si nutre di logica: l'altr'arte invece è illogica, il che non toglie che anch'essa non raggiunga la verità, alla quale si va per vie diverse e contrarie: e che importa, se una è la mèta?

Eppure al pubblico piacque più la « Flotta degli Emigranti »... mi correggo, nessun punto della « Flotta degli Emigranti » ebbe il felice successo del secondo atto del « Malefico Anello », che per verità fu entusiastico e strepitoso. Ma nel tutto assieme il favore popolare si volse più pieno al primo dramma. Questo secondo, invece, in qualche punto, e anche essenziale, trovò gli spettatori discordi. Ebbene, tale disparità d'impressioni nulla può contro il valore dell'opera: abbia pure difetti quest'opera (e mi toccherà notarli) resta il fatto

ch'essa è una manifestazione artistica di quelle che rinfrancano la nostra fede, d'altronde per sè robusta, nella letteratura drammatica moderna in genere, e nella italiana in ispecie, così ardita, così feconda, e già matura per cose più alte.

***

Il dramma (perchè dire « 3 atti », secondo un vezzo in voga? Non sono forse questi tre atti d'un dramma?) comincia nella casa di « Donna Livia Malasomma Azzolini », patrizia romana, moglie separata per mutuo consenso di « Tullio Malasomma », uomo ricco e figlio d'uno strozzino. Si fa una specie d'inventario dei mobili e dei preziosi oggetti d'arte e dei cimelî storici di cui è adorno il magnifico appartamento, perchè Donna Livia vende ogni cosa: Donna Livia ha debiti per quattrocentomila lire, i creditori si sono fatti imperiosi e non le dànno quartiere, occorre soddisfarli a qualunque costo: Donna Livia, vi dicevo, è separata consensualmente dal marito, ma nulla le tocca delle ricchezze di lui, v'ha rinunziato, e se non avesse con sè l'unico figlio, il bambino « Giulio », la sua condizione rassomiglierebbe a quella d'una moglie condannata alla separazione per sua colpa. Una scena fra il celebre avvocato « Giorgio Speroni », il conte « Azzolini », zio di Livia, l'antiquario « Nelli » basta per darci idea dell'antefatto apparente: del vero antefatto avremo notizia poi. Ecco che si annunziano due nuovi personaggi, il « Conte Folengo » e sua moglie « Donna Bianca »:

questa fu moglie d'un « Alciati », ma recatasi col Folengo in Ungheria, chiese e ottenne il divorzio e si sposò l'uomo che amava. Azzolini, Speroni, Folengo Alciati, siamo in piena storia d'Italia, in quella politica e in quella letteraria: ricordate Sperone Speroni, ricordate il Folengo, che forse non avrebbe supposto un suo discendente onorato di titolo nobiliare. Non ricordate costui? Forse vi rammentate più di Merlino Coccai...

Dum stravaccatae pegorae marezant,

ma Merlino Coccai, che inspirò il Rabelais, non è altri che il mantovano Teofilo Folengo, frate benedettino, poeta lepidissimo e licenziosissimo, e allievo in Bologna di Pietro Pomponazzi.

La visita della divorziata rimaritata e del suo secondo marito non piace all'Azzolini, detto manzonianamente il « conte zio »: l'Azzolini non parla tanto come cattolico, quanto come buon cittadino, devoto alle leggi del paese: chi non le rispetta è un ribelle che si mette al bando della patria. L'avvocato Speroni difende invece i contravventori alla legge: che colpa hanno questi se il divorzio in Italia non c'è? Sono andati a cercarlo ove potevano trovarlo: « je prend mon bien où je le trouve », diceva placidamente e sfrontatamente il Molière quando plagiava quel povero e grande Cirano de Bergerac, quel vero parigino che il Rostand ha voluto gabellarci per guascone. E Azzolini se ne va, e i due reduci da un viaggio che fu senz'altro un viaggio di nozze, entrano e s'incon-

trano con Livia, l'amica che invidia la felicità loro, e mentre discorrono giunge il bimbo Giulio e il grazioso monello narra come si sia imbattuto col padre al Pincio e come questi abbia parlato a lungo con « Miss Betty », la governante. Malasomma dunque insidia il bambino, Malasomma spia, Malasomma sta in agguato: il pericolo è imminente, Livia lo accusa esasperata. Chiude l'atto una scena fra Livia e Speroni, il quale chiede alla donna se la separazione consensuale non nasconda un mistero, e la donna sfugge alle domande che sono incalzanti e animate da passione: Speroni ama Livia e n'è riamato: e questo amore, già vivo e compreso da tempo, ora si rivela e i due, inebbriati, si baciano lungamente sulle labbra.

E' un atto di fattura ottima, rapido, che incatena l'attenzione dello spettatore: non manca qualche disputa teorica, qualche tuffo nelle idee astratte, qualche spunto di dialogo soverchiamente immaginoso: il motivo supremo è nella caduta d'una tazza nuziale di ceramica pesarese, cara all'amico Bacchiani per amore del natìo loco: Livia la lascia andare a terra, e l'opera bella dell'antico artefice va in pezzi. Così s'infrange il desiderio di nozze felici che premeva il cuore della donna disgraziata: vano desiderio, chè più forte di tutto è il « malefico anello ».

Nel secondo atto siamo nello studio dell'avvocato Speroni, il quale si prepara a difendere una donna accusata di coniugicidio, usando di tutte le arti di moda, compresa l'abile preparazione della stampa. Ecco la seconda soluzione del quesito: la

prima è il divorzio, la seconda è l'assassinio. Livia e Speroni sono amanti: un nuovo loro colloquio è interrotto dal marito Malasomma, ch'è un bel tipo di furfante, raffinato e profondo, e in verità simpaticissimo: la sua odiosità è intima, le apparenze sono a favore di lui, è spiritoso, parla bene, ragiona a perfezione, è calmo, robusto. Malasomma è cliente di Speroni e gli chiede un parere. La separazione consensuale nascose di fatti un adulterio della moglie; non si volle lo scandalo, ma realmente egli sorprese Livia e un suo amante, un giovane patrizio, che poi si recò in Africa e v'ebbe morte gloriosa, combattendo sotto le nostro insegne. Provare la cosa gli è facile, avendo fatto rubare dalla governante del bimbo, che non è suo, le lettere amorose dell'eroe, e sono tali che non consentono dubbio alcuno, e le ha con sè e le affida all'avvocato perchè voglia esaminarle e dargli quindi consiglio. Che intende fare questo Malasomma? Una causa? La perderebbe? Forse, ma egli è sicuro che innanzi alla minaccia d'uno scandalo enorme, d'una rivelazione tragica, Livia dovrebbe piegare il capo e rassegnarsi ad accogliere la sua proposta ch'ella torni alla casa coniugale: la rivuole, la desidera, l'ama alla sua maniera, è un sensuale, e un degenerato, e se ne vanta, è trova alcun che di prezioso e di raffinato nella riconquista d'una donna che non lo può tollerare e che pure deve cedergli mal riluttante. Questa confessione è audacissima, ma il Morello ha saputo concederle una singolare forza di verosimiglianza, perchè Malasomma sa che Speroni è ora l'a-

mante di Livia e gode a martirizzarlo, svelandogli il passato della donna ch'egli adorava, destando in lui una torturante e inutile gelosia postuma, costringendolo a essere lo strumento della lussuriosa riconciliazione vagheggiata dalla sua fantasia di sadista. Speroni gli sta davanti allibito, confuso, tremante d'un'ira che deve contenere, e l'altro se ne va come un trionfatore, lasciandogli nelle mani il carteggio di colui che lo precedette nel cuore di Livia. E Livia accorre furente, sa del furto perpetrato in casa sua, chiede all'amico soccorso, giustizia, e l'amico ora è un nemico il quale la rampogna pel segreto che non ha voluto svelargli, per l'amore passato che la diminuisce innanzi al suo sguardo, e sono rampogne irritate, crudeli, sono ingiurie : Livia narra la verità : fu costretta a sposare Malasomma, ebbe orrore di lui, si diede a un giovane ch'era stato il suo primo amore : fu colpevole, ma quante circostanze non attenuano la colpa di lei? E Speroni ha poi il diritto di rimproverarla? Speroni si commuove, perdona, la passione lo riprende, si esalta, e getta nel fuoco le lettere accusatrici.

Questo è il secondo atto, la scena fra Speroni e Malasomma è magnifica, è un capolavoro : nè meno drammatica è quella che segue fra Speroni e Livia : il pubblico l'accoglie con ovazioni straordinarie. Mi permetto tuttavia di muovere alcune osservazioni : Speroni è ancora l'avvocato di Malasomma : ora un avvocato onesto può essere nello stesso tempo il patrocinatore del marito e l'amante della moglie? E' posizione equivoca da

cui Speroni doveva uscire prima di trovarsi nel bivio di rivolgersi contro la donna amata o di tradire il proprio dovere. La sua figura è pertanto dubbia: o è un debole, o è un individuo che scherza troppo leggermente colla propria coscienza. L'atto ch'egli compie di distruggere documenti affidati al suo onore è d'una gravità enorme: gli avvocati hanno pure una coscienza professionale, e se questa fa tacere cose che pungerebbero altri animi, e se fa lecito persino il tranello teso agli avversarî, e se fa passare l'imboscata per un tratto d'ingegno, s'arresta a certi confini, oltre i quali la professione è snaturata nella sua essenza. Direte: Speroni è impazzito per amore: ma un avvocato pazzo per amore commetterà tutte le follie del mondo, tranne quella che commette Speroni. Direte ancora che questi compie il delitto per salvare la donna amata: neppure per sogno: egli si rovina, ma rovina anche Livia: il marito di fatti oramai può tutto e con una buona querela ha in pugno la moglie e l'amante di lei. Compie dunque un delitto e uno sproposito: il delitto s'intende: lo sproposito, no.

***

Il terzo atto: la scena è sulle rive del lago di Nemi, del lago delle navi sepolte, dove regnò il favoloso e amabile sacerdote di Ernesto Renan: la scena è bella e pittoresca: dalle vetriate della villa dei Folengo si vedono giardini e alti cipressi, le acque tranquille nella conca azzurra, le vaghe

colline che si accenderanno al tramonto e il cielo limpido e nuvole d'oro. Fa onore al valorosissimo Chini che ideò il quadro, e allo scenografo Moretti.

Malasomma dunque minaccia Speroni di querela per sottrazione e distruzione di documenti, e Speroni e Livia di querela per adulterio: Livia, ospite dei Folengo, ha chiesto un convegno al marito, sperando indurlo a recedere dal proponimento, e Malasomma si presenta, ironico, conscio della sua forza, determinato a vincere: io sono la legge, dice, io sono la famiglia, io ho ragione, io, se traggo partito dall'errore che avete commesso, sono nel mio diritto: ribellatevi, se potete: ma nulla concedo. Tutta la dialettica di Livia, della quale dialettica usa e abusa, si spunta contro l'irremovibilità dell'uomo. « Ma che vuoi dunque? » — « Riprenderti », dice l'altro, e, detto, fatto, si accinge a riprenderla e per forza la bacia: la donna si sottrae e fatica, lottando disperatamente, dall'odiosa stretta, e quando Malasomma se ne va, sempre sicuro della sua vittoria, fa intendere a Speroni che vorrebbe uccidere il marito: e prima parla in ipotesi: « Ameresti tu una donna che si fosse macchiata d'un omicidio? Ne hai pure conosciute! Ch'effetto produssero su di te? » — « M'inspirarono una grande pietà! ». Allora, ella pensa, costui sarebbe verso di me pietoso, e non più amante. Teme perderlo e alla sua mente ottenebrata si affaccia un'altra soluzione tragica, il suicidio: fu inutile la lotta per spezzare l'anello malefico, ella soccombe e si sopprime, non poten-

do sopprimere il suo nemico vincente. S'avvia alle rive del lago e, mentre Speroni e i Folengo, seguendo i suoi passi dalla loggia della villa, urlano di terrore e di dolore, trova nelle acque morte e quiete.

La preparazione della catastrofe e la catastrofe stessa non convinsero parte del pubblico e vi furono a questo punto mormorii che significavano dissentimento. E, pensandoci bene, questo suicidio non è nè logico, nè necessario: suicidî, omicidî, sono sempre percolosi nel teatro moderno, e quello spirito pel quale i romani del secolo decimottavo fischiavano il Metastasio perchè faceva suicidare Catone in Utica (e il delizioso abate non poteva, d'altronde, farne a meno) non è spento. Ma se all'uticense piacque tanto la causa dei vinti, piacendo quella dei vincitori agli dei immortali, da dare in olocausto la propria vita sulle rovine dell'antica aristocrazia, la giovane eroina del Morello, che vantava un affetto di madre sconfinato, che era adorata da un uomo superiore, il quale giurava a lei che contro le arti ostili di Malasomma era tuttora possibile combattere, non aveva forse altro scampo che la morte? Vanno in compagnia amore e morte, si dice, ed è vero, sebbene non sempre:

Fin la donzella timidetta e schiva
Che già di morte al nome
Sentì rizzar le chiome,
Osa alla tomba, alla funeree bende
Fermar lo sguardo di costanza pieno,
Osa ferro e veleno

Meditar lungamente
E nell'indotta mente
La gentilezza del morir comprende.
Tanto alla morte inclina
D'amor la disciplina...

Ma Livia non si uccide per amore, chè per amore poteva e doveva vivere: Livia si uccide per sottrarsi ai molti e senza dubbio gravi inconvenienti della separazione coniugale. Il che una parte del pubblico sentì confusamente.

L'atto tuttavia si chiuse fra molti applausi e l'autore apparve ancora una volta al proscenio in mezzo a una rinnovata ovazione calorosissima.

Il dramma fu interpretato meravigliosamente da Ettore Paladini, che diede al personaggio di Malasomma, tutto il prestigio dell'arte sua: non so se io debba più lodare l'autore o l'interprete. È incredibile quanto sia piaciuto il Paladini: mormorii di approvazione, applausi continui, sottolinearono e accompagnarono quasi ogni sua battuta, e alla fine della stupenda scena del secondo atto fu richiamato due volte da un pubblico ch'era diventato tutto di ammiratrici e di ammiratori. Era una voce sola nella sala, che poi si ripeté nei corridoi e nei vestiboli, ove le dispute erano concitatissime: « Come si recitava bene un tempo! » E veramente il Paladini ricordava i migliori attori del nostro tempo giovanile, li rievocava innanzi alla nostra mente, eguagliandoli pel garbo, per la signorilità, per la misura, per la naturalezza, per

l'efficacia, per lo studio, per la penetrazione. Il Paladini è un artista.

La Reinach fu una Livia tutta sentimento, tutta passione, palesando sempre e molto quanta sia la virtù della sua intelligenza; la Lombardi fu una contessa Folengo graziosa ed elegantissima: la Lombardi è l'eleganza in persona. Furono apprezzati nelle loro parti il Masi, il De Antoni, e il vispo e simpatico figliuoletto del Farulli. Il Chiantoni, che aveva assunto la parte di Speroni, fu assai discusso: certamente recitò con anima e con fervore; ma gli sfuggì la linea del personaggio, e parve ne facesse un nevrotico, un nevropatico, nè tutte le sue intonazioni parvero giuste. Ho tanta stima di lui che sono certo egli mediterà le osservazioni mie e d'altri e ne trarrà profitto.

***

Ho esaminato il dramma del Morello punto per punto, non ho celato nessuna fra le obbiezioni che sono sorte in me osservando con religiosa attenzione quanto accadeva sulla scena, non credo avere taciuta la mia ammirazione vivissima per tutto quello che il dramma ha di bello, di vigoroso, di pensato, di moderno, d'italiano, e se mai dalla mia parola scritta la mia ammirazione non risultasse come desidererei, vorrebbe dire che non so esprimerla e che sono in colpa, non per difetto di volere, ma per poco valore d'arte critica.

Questo scrittore di grande levatura che il nostro teatro ha felicemente conquistato, quest'artista

splendidamente uscito dalle file del giornalismo, ha voluto nel « Malefico Anello » presentare e dimostrare una tesi? Se sì, l'ha senza dubbio contenuta e quasi direi nascosta nelle pieghe della sua forma drammatica. Ha, innanzi a ogni cosa, immaginato e scritto un dramma, ha figurato persone vive, una delle quali, il Malasomma, si affaccia a noi con impronta indelebile di verità, coi segni per cui riconosciamo le autentiche creazioni che dal paese della realtà trasmigrano a quello dell'arte.

D'altronde, mi pare aver detto di già questo, io non ho alcun preconcetto contro la tesi nei drammi, e penso anzi che in ogni dramma sia una tesi: non si tratta di dimostrarla (qui fu l'errore imperdonabile degli scrittori che appartennero alla generazione ora tramontata) si tratta solamente di presentarla: la soluzione spetta, se mai, alla coscienza, all'umore, al capriccio anche degli spettatori.

Certamente l'istituto della separazione coniugale è pieno di difetti e d'inconvenienti: ne ha altri, se non maggiori quello del divorzio, e l'esperienza che stanno facendo le nazioni che l'hanno adottato non è tale che ci possa persuadere a imitarle. D'altronde Malasomma e Livia non avrebbero potuto far divorzio, ove non esistesse il divorzio per incompatibilità e a beneplacito di una sola fra le parti: forma ch'è contestatissima e ch'è pericolosissima.

Gl'inconvenienti della separazione di Malasomma e di Livia sono singolari, eccezionali: non ac-

cade tutti i giorni che la moglie separata s'innamori dell'avvocato del marito, ed è più probabile s'innamori del proprio avvocato: questo sì ch'è caso abbastanza frequente, e lo sanno le mogli giustamente gelose degli avvocati giovani e maturi. Aggiungete il caso ancora più raro d'un avvocato che perda la testa al punto d'esporre sè e la sua amante alla vendetta del marito, distruggendo documenti che il marito gli aveva affidato; affidandoglieli gli aveva teso un tranello? Peggio per lui se c'è capitato: doveva stare in guardia. Aggiungete infine che i degenerati della famiglia di Malasomma sono pure rarissimi. Forse un caso più comune avrebbe giovato maggiormente al Morello. Ma qui sorge un'altra difficoltà: i casi comuni poco significano: gli amori delle donne separate sono omai tollerati da una società che, se non si è fatta più equa, si è di certo fatta più indulgente, si chiude un occhio, se ne chiudono due.

Tutte queste osservazioni non hanno nulla a che fare col valore dell'opera d'arte, il quale, ripeto ancora è altissimo. E anche nell'ultimo atto il Morello è difendibile, ove si voglia pensare ch'esso ha un carattere simbolico, che i personaggi rappresentano idee e principii in lotta, che quanto dicono e fanno va oltre alla loro materiale figurazione. C'è dell'Ibsen in quest'atto: preso a sè ha merito e non poco, stride forse col resto del dramma così chiaro ed evidente e dai congegni così robusti.

Il « Malefico Anello » si replica questa sera e avrà molte repliche. Il pubblico della prima rap-

presentazione era enorme e magnifico: un amico, « vieux marcheur », mi diceva: « Questa sera abbiamo il teatro delle belle signore! » E diceva la sacrosanta verità.

Quando i cavalieri erano prodi... di Carlo Marlowe (Drammatica Compagnia di Roma — 28 Dicembre — *Teatro Argentina*).

Veramente l'altro, l'autore del *Faust* e del *Giudeo di Malta*, si chiamava Cristoforo. Mi pare avere già parlato una volta, non mi rammento a proposito di che, del pericolo di certe omonimie: d'altronde tutto sta a portarle allegramente e pensandoci su meno che sia possibile, e sul buonumore del Marlowe del secolo ventesimo non c'è da discutere: il buonumore di quell'altro, di quell'altro del secolo decimosesto, se pure si poteva dire buonumore, era di tutt'altra stoffa.

Questo Marlowe di cui abbiamo l'onore di essere contemporanei si è proposto, pensiero sempre lodevole, di divertire la gente, senza nessun secondo fine, di divertirla alla buona, anglicamente, con un procedimento all'assurdo che gli è riuscito: non so s'egli sia alla sua prima prova: a ogni modo può continuare.

Sir Guy De Vere ha ereditato il titolo di signore di *Beechwood Towers* e il relativo castello nella contea di Beadford: Sir Guy è un giovanotto allegro, molto moderno, nel senso buono, se non altro nel senso meno cattivo della parola, si com-

piace della sua fortuna, ma se gli parlano di dignità aristocratica, del prestigio degli antenati, va in furia: da quell'orecchio non ci sente. Che gli importa degli avi che furono nei secoli? Quelli sono morti e ben morti, egli è vivo e ben vivo, e si gode la vita. Lo vorrebbe diverso una sua cuginetta, *Lady Rowena Eggington,* romantica, tutta medio-evo, crociate e poemi cavallereschi; Sir Guy che pure n'è innamorato, vuol essere quello ch'è, ridere, scherzare, fare i proprî comodi. Quindi dissidio fra i due, del quale cerca profittare un irlandese, *Sir Brian di Ballimote,* avventuriero che si spaccia per coraggioso e per devoto al punto d'onore: notate, è un irlandese. Lo sostiene *Mr. Isacco Isacson*, banchiere in Londra, che fra le altre cose gli presta denaro. Tutti questi convengono nel castello, ospiti di Sir Guy e c'è anche un suo amico *Mr. Carlo Widdicombe,* freddurista implacabile, e il reverendo *Pietro Pottleberry,* un degno ministro evangelico, studiosissimo dell'archeologia paesana, e uno sciame di ragazze, con cui folleggia Sir Guy, da buon anglosassone, senza pensare a male. Debbo aggiungere che tutti costoro discendono in linea retta da persone che vissero al tempo di Riccardo Cuor di Leone: le cronache lo affermano: persino un antenato del reverendo era monaco quando regnava il re abbandonato dall'universo; persino i servitori di Beechwood Towers rammentano che i loro lontanissimi parenti erano vassalli dei De Vere nell'età dei Plantageneti.

Sir Guy si addormenta accanto al fuoco e lo

confortano al sonno una comoda veste da camera, un senapismo e qualche bicchiere di Wisky. Appena ha chiusi gli occhi un arazzo ch'è in fondo alla sala si anima e le figure paiono vivere e discendere dalla parete, come quelle che sono nel castello di Blay (così canta Enrico Heine) che quando c'è chiaro di luna escono dall'arazzo trapunto dalla mano gentile della contessa Melisenda, e se ne vanno a spasso. È il sogno che comincia e cade la tela.

Quando questa si rialza siamo in pieno sogno e in piena pazzia: Sir Guy si trova sulla piattaforma del suo castello, vestito in *smoking*, circondato dai suoi vassalli di ottocento anni fa, che poi sono gli stessi suoi servitori vestiti come dovevano essere i personaggi dell'*Ivanohe* di Walter Scott. « Ma che cosa è questa mascherata? Ma siamo all'ospedale dei matti? » esclama Sir Guy. E gli altri gli rispondono in versi, e poichè dicono che il signore è triste chiamano un buffone perchè lo rallegri, e viene il *clown* o il *fool*, e questi è Mr. Carlo Widdicombe, il quale ripete le sue freddure, canta sulla mandola, saltella e ottiene un buon successo d'ilarità, molto più facile fra la gente ingenua di quell'evo remoto, d'ottima contentatura, che non fra i suoi contemporanei. Poi irrompono delle novizie in abito monacale che impetrano mercè dal valoroso castellano, dicendosi perseguitate da un terribile signore irlandese, Sir Brian di Ballimote, e chi grida e chi declama più di tutte è la bella cugina di Sir Guy, la fatale Lady Rowena. Non basta: c'è nel profondo del castello

un ebreo prigione colla figlia, è Isaacson assieme a *Miss Sara;* il signore deve fargli rendere l'oro mal tolto ai cristiani o porre fine alle torture di lui ordinando una brava esecuzione capitale; l'ebreo gli striscia ai piedi, tremando, piangendo; gli impreca contro un monaco, frate Pietro Pottleberry, uomo ferocissimo e fanaticissimo. Nè basta ancora: Sir Brian si avanza a capo dei suoi e minaccia assalire il castello: squillano le trombe: si avanza un araldo e intima a Sir Guy di cedere la bella Rowena al suo signore, e lo sfida, in caso contrario, a singolare certame, e poichè Sir Guy nicchia, gli lancia la manopola. Non c'è che fare: Sir Guy si toglie lo *smoking,* indossa l'armatura, si mette in capo l'elmo, abbassa la celata, impugna un enorme spadone e va a combattere: i combattenti entrano in iscena, Sir Guy ha la peggio, ma gli viene un'idea, si toglie l'armatura, si libera dall'elmo, getta via lo spadone, e allora in maniche di camicia imprende col rivale una partita di *box* in tutte le regole, e del rivale ha ragione in un batter d'occhio, lo disarma, lo atterra, e preme col piede vittorioso il petto del vinto. Si capisce: quell'altro era troppo bene armato per potergli resistere: c'è in argomento un famoso sonetto del Belli che tutti dovrebbero rammentare.

Il terzo atto... il terzo era un po' arduo, ma il Marlowe, su per giù, se l'è cavata. C'è il risveglio di Sir Guy, il quale crede ancora di trovarsi ottocento anni fa, impugna la spada, terrorizza tutti e parla in versi. A poco, a poco, si riprende, ma ritiene gli convenga continuare a fare il matto,

e sopra tutto spaventare Sir Brian e il banchiere Isacco; Sir Brian perde la sua reputazione di valoroso, e inoltre è smascherato dal fredduristа Widdicombe come baro al giuoco del *bridge*: pare che questa sia colpa grave... in Inghilterra: l'abate Coignard diceva che questo era semplicemente un correggere la fortuna, e aggiungeva non comprendere perchè gli uomini si adontassero tanto d'una cosa che nella guerra e nella politica è ritenuta comunemente lecitissima e piuttosto encomiabile che riprovevole. Sir Brian e il banchiere Isacco sono messi alla porta, e Sir Guy sposerà Lady Rowena. La commedia termina con un'ultima freddura di Widdicombe (speriamo sia proprio l'ultima): « Sapete che cosa disse Oloferne quando Giuditta gli ebbe tagliato la testa? » Sempre biblici gli ottimi anglosassoni! La domanda resta senza risposta, chè la tela cade a tempo.

Il pubblico ch'era assai numeroso e d'una eleganza impareggiabile si divertì immensamente: furono risate schiette e continue: qualcuno che non aveva compreso lo scherzo s'inpermalì: ma gli applausi clamorosi soffocarono le poche e d'altronde consuete proteste isolate. I critici rammentavano la *Niobe,* altra commedia il cui trucco è un sogno: i critici dissero che il terzo atto non valeva gli altri due: i critici infine osservarono che l'episodio del castigo del colpevole, dello smascheramento e della cacciata del baro sentiva troppo il puritanesimo. Per conto mio, chiedo ai miei lettori licenza di non criticare (non la chiedo alle mie lettrici, le quali credo me l'abbiano di già con-

ceduta) chè non si critica uno scherzo: se fa ridere l'autore ha vinto il punto: e l'autore iersera ci fece ridere molto, sebbene onestamente. Qui c'è della fiaba, della caricatura, dello spettacolo, dell'impreveduto: c'è del medio-evo di cartapesta: diverte sempre il medio-evo, sopra tutto s'è di cartapesta. La commedia piacque assai alle signorine, e ai bambini, e anche agli uomini fatti. Che volete? È un diversivo: a fin d'anno, durante le feste, va bene.

È allestita a dovere e interpretata alla perfezione. Il Farullí nella parte di Sir Guy fu straordinario, giovialissimo, mattacchione, e maravigliosamente in carattere: si moltiplicò, si superò: il Farulli cammina di vittoria in vittoria: ottimo il Masi ch'era Widdicombe: il Masi è assai versatile e vale nella commedia quanto nel dramma: bravi il Coppa e il Bissi, e il Conforti, bravissimo il Fabbri. La Varini, che rivedemmo con molto piacere e ch'era in verità assai desiderata, diede molto rilievo alla parte di Lady Rowena, facendo intendere tutto quanto c'è di spiritoso in questo personaggio · assai simpatica la Chiesa ch'era Miss Sara. In tutte le altre e in tutti gli altri buon volere e *affiatamento* impeccabile. Credo che questa farsa piacevole e innocente non sia stata recitata così bene neppure in Inghilterra.

INDICE ALFABETICO.

INDICE ALFABETICO

DEI NOMI CONTENUTI IN QUESTO VOLUME

(Separatamente, in ultimo: Compagnie ed Interpreti)

Compagnie ed Interpreti.

Dott. RICCARDO QUINTIERI - Editore

MILANO — Corso Vitt. Eman., 26 — MILANO

OPERE VARIE DI LETTERATURA.

Luigi Siciliani — *Posie per ridere* . . . . L. 2,50

» — *Canti perfetti* (Antologia di poeti inglesi moderni) . . . . » 3,—

Giovanni Croce — *L'Anima di Torino* . . . . » 2,50

Elsa Schiaparelli — *Arethusa* . . . . » 2,—

Giuseppe Lanciarini — *Un matrimonio copriscandali* . . » 3,—

Luigi Siciliani — *Giovanni Fráncica* . . . . » 3,50

Alfredo Vanni — *La parodia dell'amore* . . . . » 3,—

I romanzi d'un fiato:

Nicola Misasi — *S. M. La Regina* . . . » 1,25

» — *Capitan Riccardo* . . . » 1,75

» — *Sola contro tutti* . . . » 2,—

Silvio Spaventa Filippi — *Terzetto di signorine* » 1,50

Pietro Belli — *Dopo l'eccidio* . . . . . . » 2,—

Giulio Caprin — *Storie di poveri diavoli* . . . . » 2,50

Giovanni Diotallevi — *Storia di una camicia* . . . . . » 2,50

Augusto Jandolo — *Gli ultimi romani* (con molte illustr.) » 3,—

Lettere d'amore d'una monaca portoghese. II ediz. (traduzione e prefazione di Luigi Siciliani) . . . . . » 1,50

Carlo Hagenbeck — *Io e le belve* (in *brochure*) . . . . » 5,—

» — » Con carta di lusso e rilegatura » 10,—

Ines Bellessa (Vittorio Gottardi) — *Viaggi ed avventure d'una signora istruita* con prefazione di Oronzo E. Marginati (L. Lucatelli) . . . . » 2,—